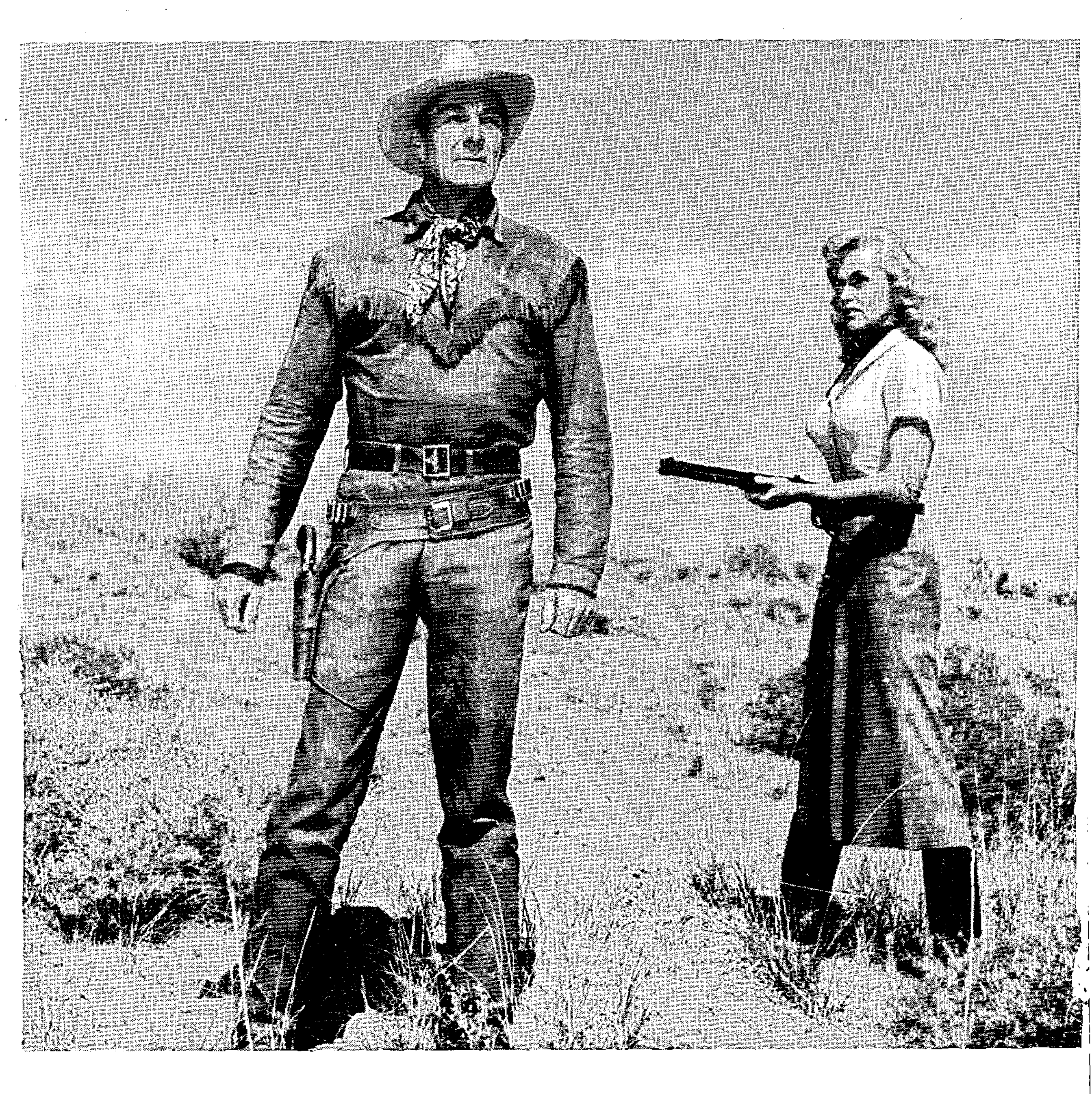
CAHIERS DU CINÉMA



157 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA • JUILLET 1964 ★ 157

NOS COUVERTURES

Randolph Scott et Karen Steele dans **RIDE LONESOME**, film de Budd Boetticher — qui partage avec trois autres admirables westerns du même auteur **(The Tall T, Decision at Sundown, Comanche Station)** le privilège de n'avoir pas été distribué en France.

Ci-dessous : **PRIMA DELLA RIVOLUZIONE**, de Bernardo Bertolucci. Ou comment le nouveau cinéma italien n'a pas fini de nous surprendre... Cf. dans ce numéro, page 30.



Cahiers du Cinéma

JUILLET 1964 TOME XXVII. — No 157

Peindre, non pas pour faire une œuvre, mais pour savoir jusqu'où une œuvre peut aller.
BERNARD RÉQUICHOT.

SOMMAIRE

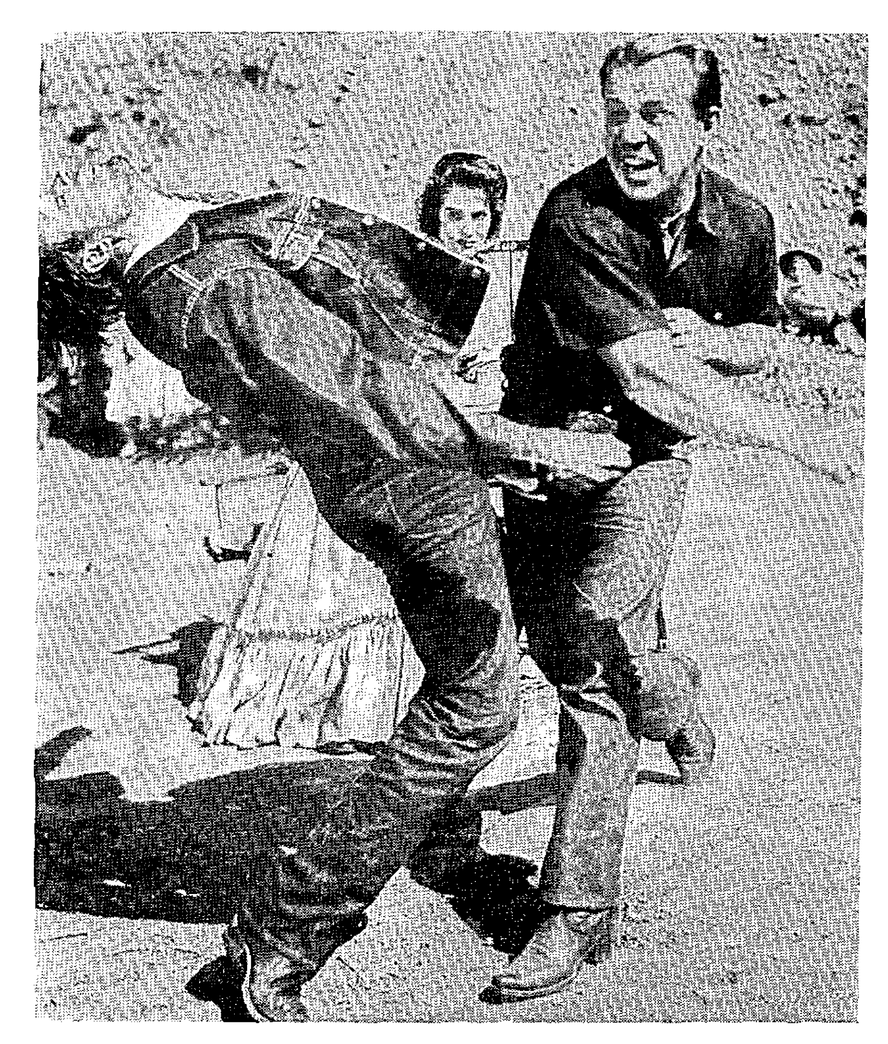
●

Les Films

●

●

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e). - Elysées 05-38 - *Secrétariat :* Jacques Doniol-Valcroze, Jacques Rivette.



B. B. à l'œuvre, sous les yeux de Julia Adams
(The Man From the Alamo).

Bertrand

Tavernier

Entretien transocéanique avec

Budd Boetticher

Cet entretien se déroula d'une manière inédite, tout au moins aux CAHIERS, et qui n'aurait pas déplu à Henry James : l'interviewer et l'interviewé ne se rencontrèrent jamais, Boetticher restant au Mexique et moi-même à Paris, et le tout se déroula le plus transocéaniquement du monde.

J'avais envoyé une lettre à Boetticher pour avoir quelques renseignements sur son œuvre. La réponse fut foudroyante : un câble express, de Mexico : « Suis enchanté de vous connaître. Stop. Envoyez toutes vos questions. Stop. Y répondrai longuement par lettre. » Je préparai 39 questions et je suggérai à B.B. d'enregistrer les réponses avec un magnétophone. Ce qu'il fit. Mais la première bande se perdit quelque part entre le Mexique et la France, à moins, comme le suggère Boetticher, qu'elle n'ait été arrêtée par les douaniers américains qui voyaient là un code d'espionnage soviétique.

La deuxième tentative fut plus heureuse. Mais c'est la douane française qui la bloqua, et il fallut passer une journée à Orly pour la récupérer. Puis la déchiffrer fut un rude travail, la voix de Budd étant très faible, car il venait d'enregistrer le commentaire d'Arruza et était pratiquement aphone.

Nonobstant, et avec l'appoint de quelques lettres supplémentaires, un texte assez complet fut obtenu. Ne reste qu'à éclairer la mystérieuse collaboration de Budd avec William Berke et Lew Landres : « Je n'ai jamais admiré ces gens-là », dit-il, « pourquoi donc la mentionner ? » Mais le reste apporte peut-être quelque jour supplémentaire sur la personnalité du plus (et seul) hawksien des jeunes cinéastes américains.



J'ai commencé par travailler comme assistant réalisateur sur de nombreux films : *Of Mice and Men, The More the Merrier, The Desperadoes.* Je travaillai aussi avec un homme délicieux : William Seiter... J'ai vite abandonné ce poste, qui n'avait rien à voir avec la mise en scène. Un assistant, aux Etats-Unis, dépend plus du producteur que du metteur en scène. C'est la plupart du temps un jeune qui fait plus ou moins office d'espion pour le producteur ; il doit lui rapporter les erreurs du metteur en scène, les retards qu'il prend sur le plan de travail. J'étais un très mauvais assistant, car je prenais toujours parti pour le réalisateur. Plus tard, j'ai eu la chance de rencontrer des gars comme Tommy Shaw qui se sont montrés d'une grande loyauté envers moi. Mais ils sont rares... Le dernier cinéaste que j'assistai fut Chuck Vidor dans *Cover Girl.*

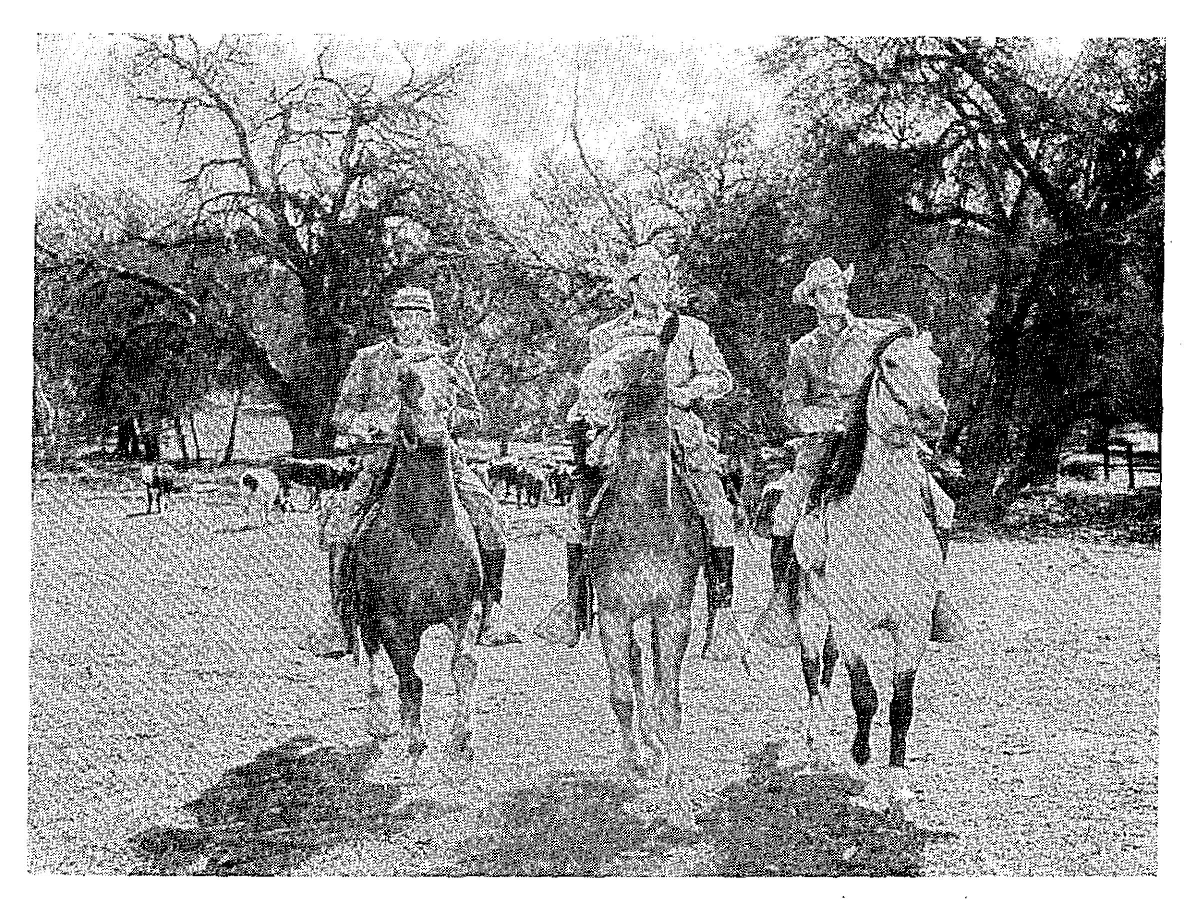
Puis, j'ai réalisé des films sous le nom d'Oscar Boetticher Jr. Moins j'en parlerai, mieux ça vaudra. Heureusement que vous ne les avez pas vus... Sinon, vous ne m'auriez jamais envoyé de lettre. — Ce sont des films que je fis tout au début de ma carrière. J'étais complètement dans le noir. Je ne savais plus où j'allais, mais je ne pouvais pas montrer aux gens que j'étais perdu. Simplement, je ne savais pas ce que je faisais. Il n'y avait aucune mise en scène dans ces bandes tournées en huit, dix ou douze jours. Toutes sont mauvaises, mais je rencontrai beaucoup de personnes très intéressantes, qui depuis sont devenues célèbres à Hollywood, comme Burt Kennedy, mon scénariste préféré : nous avons fait tous les Randolph Scott ensemble, et il est devenu l'un de mes amis les plus chers. Je suis très content qu'il soit devenu metteur en scène, mais du coup, je ne sais pas si je pourrai le reprendre. A l'heure actuelle, c'est le jeune auteur d'histoires et le jeune scénariste le plus doué d'Hollywood.

The Bullfighter and the Lady fut mon premier film sous le nom de Budd Boetticher. Je suis désolé qu'il vous ait déplu, car moi je l'aime beaucoup, et avec moi beaucoup de gens aux Etats-Unis. C'est un film où j'ai mis beaucoup de moi-même, et dont je me sens très proche. L'histoire de Bob Stack est en fait la mienne, et je crois que c'est le seul film que j'aie fait qui me fasse rire et pleurer quand je le revois. Ce fut mon premier film important ; important, parce qu'il était présenté par Duke Wayne... — Quand vous me dites que Bob Stack est un bon acteur, c'est que j'ai réussi un sacré travail, que vous aimiez ou non le film, car je ne considère pas Bob comme un bon acteur, bien que ce soit un garçon charmant.

Quand je revins à Hollywood, le titre que j'avais choisi était *Torero*, ce qui pouvait se comprendre dans le monde entier. Mais Herbert J. Yates, qui dirigeait la Republic Pictures, avait déjà produit *The Cowboy and the Lady, The Prizefighter and the Lady*, etc., et du coup, on l'appela *The Bullfighter and the Lady ;* le mot « bullfighter » écarta un grand nombre de spectateurs et, chose exceptionnelle à Hollywood, le film connut un grand succès en seconde exclusivité, les gens y allant parce qu'ils pensaient que c'était un bon film, et non à cause du titre...

« Appelez-moi Jack... »

John Ford en supervisa le montage, voici dans quelles conditions. Je ne l'avais jamais rencontré alors et j'éprouvais une immense admiration pour lui, pour ce qu'il représentait, du moins jusqu'à ces trois dernières années, car je viens de voir un exemple terrible de son déclin : *The Man Who Shot Liberty Valance ;* j'ai eu honte pour tous ceux qui avaient collaboré à ce film, y compris John Wayne. — Enfin, Ford était alors l'un des plus grands noms du cinéma et l'un des plus authentiques talents de notre époque. Il adorait et adore



Horizons West, 1952 (*Le Traître du Texas* : Dennis Weaver, Rock Hudson, Robert Ryan).

toujours, je pense, le Mexique. Nous travaillions dans les mêmes studios. Moi, j'attendais le retour d'Herbert J. Yates parti en Europe avec Vera Ralston. Mon film était bloqué... Aussi, un jour, je pris le téléphone et j'appelai Ford :

« Monsieur Ford ? Je suis Budd Boetticher... »

« Bon, eh bien je veux voir votre film. »

Je restai un moment interloqué : « Je ne savais pas que vous connaissiez mon nom », lui dis-je... Il fut très gentil et me demanda la permission de visionner mon film, en ajoutant qu'il me rappellerait dès qu'il l'aurait vu.

Un jour s'écoule, puis un autre, et un troisième. J'avais perdu dix kilos. L'après-midi du quatrième jour, le téléphone sonne. Ces moments ont été les plus terribles de toute ma vie. Enfin, je décroche. Il me dit :

« Jeune homme, j'ai vu votre film. »

Je bafouillai misérablement : « Alors, pensez-vous que cela soit potable ? »

« Non. »

Je sentis mon cœur s'arrêter. Il poursuivit : « Ce n'est pas bon, c'est remarquable. »

« Vous pensez vraiment cela, monsieur Ford ? »

« J'ai dit remarquable. Bon Dieu, Budd, quand je fais un film, j'aime y glisser trois ou quatre choses dont le public se souvient à la fin, et même trois ou quatre ans après. Dans votre film, il y a dix choses comme cela. Alors, quel est votre problème ? »

« Eh bien, Mr. Ford... — Appelez-moi Jack... — Eh bien, Jack, mon film, en ce moment, est bloqué. — Bon. Vous avez une voiture ? Très bien. Prenez-la, démarrez et venez vous ranger dans le parking privé d'Herbert J. Yates. Ensuite, venez vous installer chez moi. »

Ce fut le début d'une longue association avec Jack Ford, bien que nous n'ayions jamais travaillé ensemble. Il s'occupa de la presque totalité du montage de *Bullfighter and the Lady*. J'éprouvai quelques déceptions, car il coupa des passages que j'aimais, sur les chevaux notamment, mais Ford pouvait se permettre de dire : « *Voilà ce que je veux.* » Pour une fois, je dus m'incliner. Je ne fus pas satisfait du montage, mais le simple fait que John Ford m'ait aidé pour ce film me fut d'un grand secours. Je fus pris sous contrat par l'Universal.

L'un des premiers films que je réalisai fut un western, *The Cimarron Kid (A feu et à sang)*. Audie Murphy n'est pas mon type d'acteur et cela se sentait dans le film. Audie est un jeune homme très complexe. Je pensais à l'époque, et je le pense toujours, que, s'il en avait l'occasion, il pourrait devenir un excellent réalisateur. C'est un garçon plein de goût, de sensibilité et de courage. Le film n'était pas formidable ; il y avait une bonne séquence dans un train.

Vous n'avez vu ni *Horizons West*, ni *Bronco Buster*. Franchement, vous n'avez pas manqué grand-chose. *Bronco Buster* était assez drôle. Je suis allé à New York et je suis devenu l'ami de tous les grands champions de rodéos. On s'est bien amusé, mais ce fut la seule chose notable du film.

Franchement, je ne pense pas que *Horizons West* soit un très bon film. J'étais trop jeune à l'époque, je manquais un peu de maturité et je n'ai pas su maîtriser le sujet, qui était assez proche de celui de *Legs Diamond*. Il y avait de très bons acteurs (vous avez reconnu Rock Hudson, Raymond Burr, Dennis Weaver, et certains autres qui faisaient leurs débuts dans ce film, ce dont je suis assez fier). Je me souviens surtout de l'immense conscience professionnelle et du très grand talent de mon ami Robert Ryan. C'est le seul souvenir marquant que j'aie gardé de ce film avec celui de Julia Adams, qui était incroyablement belle et radieuse et dont j'étais follement amoureux. Elle venait de divorcer à l'époque et nous partîmes tous les deux. C'est tout ce que je peux dire sur ce film.

Who is in the car ?

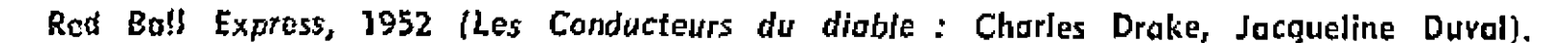
Dans *Bullfighter*, j'employai des doublures pour Stack et Roland. En fait, Gilbert Roland ne s'est jamais approché d'une vache ou d'un taureau, même s'il en a eu envie : il y avait trop de danger qu'il soit blessé. Dans *Bronco Buster*, John Lund, un excellent acteur, et Scott Brady jouaient des champions de rodéos. Aucun des deux ne savait bien monter à cheval, surtout John Lund. Je me suis donc décidé à aller à New York pour engager d'authentiques champions. Dans *Bullfighter*, quand Gilbert Roland s'asseyait, un grand matador, que vous aviez vu dans l'arène un peu avant, lui avançait sa chaise, un autre lui allumait sa cigarette. On se disait que, pour que ces hommes l'admirent tellement, c'est qu'il devait être un fameux toréro. La vérité faisait passer le trucage. La même chose dans *Bronco Buster*, où de vrais champions montraient leur admiration à John Lund. Personne ne doutait qu'il fût un as. C'est un truc qui a été utilisé très souvent.

Un autre truc me fut appris par George Stevens, l'un de mes vieux amis. Nous étions en train de boire un verre après une projection, quand George me dit tout à coup qu'il se pourrait que je devienne metteur en scène, sous peu. Il me donna alors ce conseil : « Budd, à cause de ton physique et de ta jeunesse, tu risques de faire des films d'action pendant très longtemps. Je doute fort qu'on te laisse faire *Enchanted Cottage* ou d'autres films de ce genre avant que tu aies les tempes grises. Il existe une règle importante dont tu dois te souvenir. Il faut toujours que tu te rappelles la règle du *Who is in the car.* »

Je lui dis que je ne comprenais pas ce qu'il entendait par là. « C'est très simple », expliqua-t-il, « et cela te permettra de te tirer d'affaire très souvent. Par exemple, dans la première bobine d'un film, une voiture zigzague sur une route de montagne et finit par s'écraser au fond d'un ravin après une chute spectaculaire ; et les flammes jaillissent dans un décor magnifique et paisible. Cela sera peut-être très beau, mais ne signifiera absolument rien. Tu ignores qui se trouve à l'intérieur. » Je me demandais où il voulait en venir quand il poursuivit : « Eh bien, prends cette chute et, au lieu de la mettre au début,

place la à la fin. Tu ne gâcheras rien, au contraire. Dans la voiture, il y a un jeune lieutenant qu'on croit mort à la guerre. Sa femme est sur le point d'accoucher. Elle risque de perdre son enfant à cause du chagrin où la plonge la mort de son mari. Voici donc le jeune homme bloqué dans une voiture en feu. Maintenant, le fait de savoir qui est dans la voiture devient un élément essentiel de l'histoire. »

Cette règle a l'air d'être un lieu commun, mais quand vous y réfléchissez, vous vous apercevez de sa justesse. Je n'ai pas cessé de l'appliquer pendant toutes les années où j'ai fait des films d'action. Dans le temps, en France, à Rome, les metteurs en scènes fauchés terminaient toutes leurs séquences par un close-up, parce qu'ils ne pouvaient pas se payer de décors. Et dans tous ces films, comme *Le Voleur de bicyclette*, *Rome ville ouverte*, et ce très beau film qu'est *La strada*, vous connaissiez les personnages et vous saviez « qui était dans la voiture ». Nous en sommes arrivés maintenant à faire des films à gros budgets où l'on voit des armées s'affronter. Mais cela n'intéresse personne, car on ne se sent pas proche des personnages sur l'écran. Le seul film de ce genre qui soit un chef-d'œuvre est *Henry V*, à cause de Shakespeare. La veille d'une grande bataille, Henry V passe ses troupes en revue ; à ce moment, vous êtes dans le coup, vous savez qu'il combattra demain et qu'il risque de se faire tuer. Moi-même, et tous les spectateurs avec moi, nous nous sentons concernés ; nous sommes littéralement jetés dans la bataille à ses côtés. Quel que soit le genre de films que vous fassiez, la réussite dépend du « Who is in the car ».



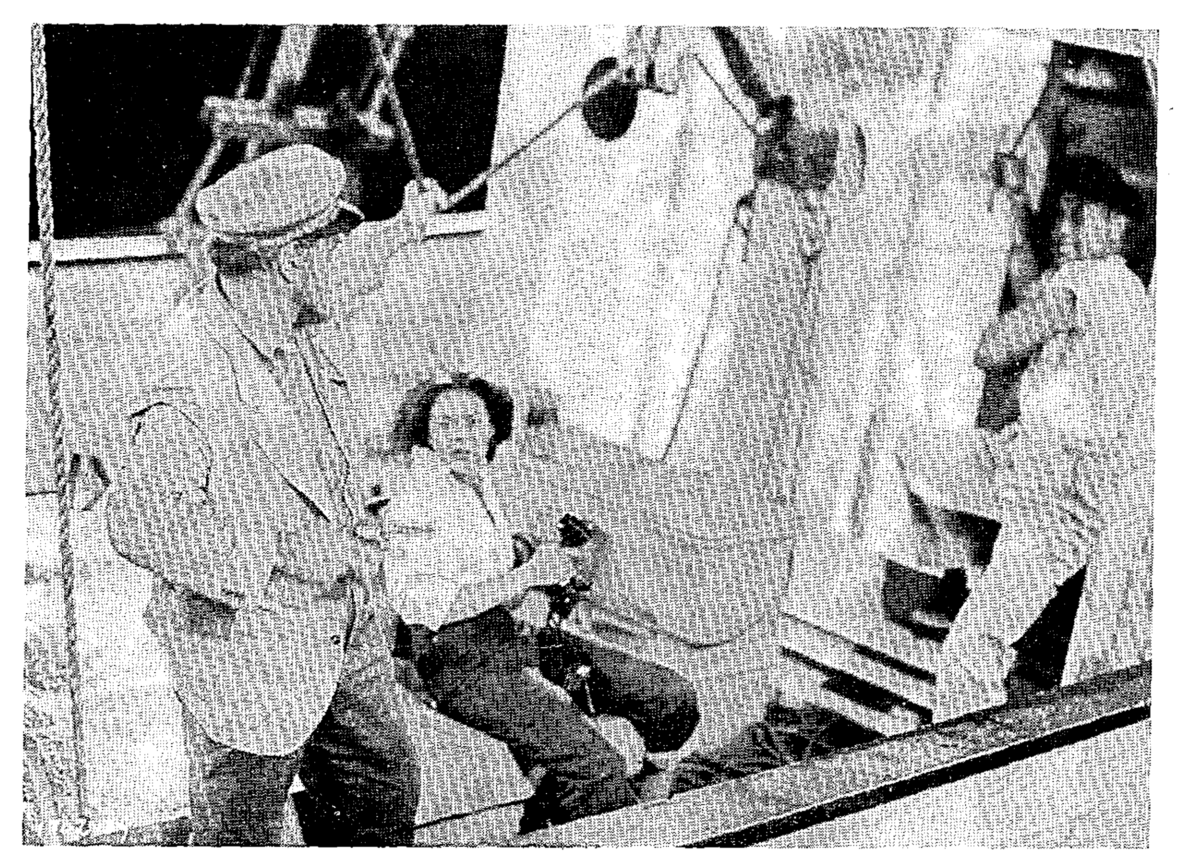
Red Ball Express, 1952 (*Les Conducteurs du diable* : Charles Drake, Jacqueline Duval).

Je ne me suis pas beaucoup intéressé à *Red Ball Express (Les Conducteurs du diable)*. J'aimais beaucoup Jeff Chandler, mais pas les films de guerre. Je suis encore trop marqué par la guerre pour vouloir en parler, du moins de la Deuxième Guerre mondiale. J'aimerais bien, par contre, faire un film sur le Baron Von Richthoffen, sur la Première Guerre mondiale. Ce serait un film « à costumes ». Je n'ai pas vu ces avions, vous non plus, sauf peut-être dans des musées à Paris, Rome ou Londres. Cette époque-là n'est plus la nôtre, et nous ne la connaissons que par nos lectures. Cela me plairait beaucoup de faire un film là-dessus. Mais je n'ai pas envie de montrer quelque chose qui baigne encore dans la crasse, la boue et le sang. Et aussi, je vous en ai parlé dans mes lettres, je n'aime pas réaliser un film où les personnages ne sont pas maîtres de leur destin. Dans les westerns les plus réussis que j'aie faits avec Randolph Scott, les héros décident de faire quelque chose qu'ils ont envie de faire. S'ils sont tués en cours de route, et la plupart le sont, c'est parce qu'il faut un combat pour mettre fin à leur désir... Il y a quelque chose d'autre dans les films de Scott, que vous avez remarqué et qui me tient très à cœur : parfois, le personnage principal, le héros se trompe. D'autre part, ces films m'ont permis de lancer de nouvelles vedettes, de nouveaux acteurs comme Lee Marvin, Richard Boone, Henry Silva, Craig Stevens, Richard Rust, Jimmy Best, James Coburn, Claude Akins. Tous sont devenus célèbres après ces films.

Pour en revenir à votre questionnaire, je tournai ensuite *City Beneath the Sea*. C'était une blague. Nous avons écrit le scénario pendant le tournage. Vous me demandez comment je l'ai mis en scène ; je ne peux vous répondre : mes amis pourraient me voir tourner toute la journée sans se rendre compte de la manière dont je dirige un film. Je sens ce que doit être le film et c'est tout. *City* n'était ni très sérieux, ni très fignolé, et c'est justement ce que je désirais. J'ai lu le script dans mon bureau de la Universal. J'ai fait onze films pour eux en quelques années. Un de mes amis m'a dit un jour : « Budd, il faut devenir sérieux et ne plus faire de films comme on lance des torpilles. » Mais j'étais sous contrat alors, travaillant en fait 52 semaines par an. J'ai fait neuf films en 104 semaines. J'achevais un film le jeudi ou le vendredi, et j'en commençais un autre le mardi ou mercredi suivant. J'avais le week-end pour lire le script. C'est ainsi que j'ai lu *City Beneath the Sea*. Al Cohn, le producteur, m'avait dit que j'aurais Robert Ryan et Anthony Quinn, ce qui était une raison suffisante pour que je fasse le film. Tony, mon acteur préféré, ne gagnait pas lourd à cette époque, et on ne lui proposait rien sinon des rôles d'Indiens ou de Mexicains. De toute façon, avec mes amis Ryan et Quinn, je tenais beaucoup à aimer ce scénario. Bref, à la page 102, je posai le manuscrit et je sortis avec ma secrétaire pour aller boire une tasse de café. Je lui dis alors : « Bon Dieu, c'est épouvantable, je parie qu'à la page 125, au train où vont les choses, il y aura une pieuvre géante. » J'avais tort. C'était à la page 127.

Je ne disposais que de deux ou trois jours pour me débarrasser de cette pieuvre. Il y avait eu, à ce moment-là, un tremblement de terre au large des côtes de Californie. Je me renseignai et on me dit qu'un tremblement de terre avait le même effet sur une ville sous-marine que sur une ville normale. J'ai donc récrit le début du film, en y ajoutant des gags, mais j'ai aussi complètement changé la fin. Bien que vous ne l'aimiez pas, vous devez convenir que c'était différent. Pour les séquences sous-marines, nous avons photographié Quinn et Ryan au ralenti : ils marchaient sur du caoutchouc, parmi les décors de la ville construite en studio. Puis l'eau et les poissons furent rajoutés en surimpression. Alors, les gens de la production commencèrent à m'expliquer qu'à cause de cette surimpression, on ne pouvait pas faire de mouvements d'appareil. Je ne comprenais pas pourquoi les gens chargés de la production se mêlaient de mon travail et je me mis en colère : « Dites donc, ne me racontez pas de salades. Quand j'ai lu le script, il y avait une pieuvre géante dans le film. Alors foutez-moi la paix avec vos remarques. » Et ils me dirent que je devais remercier Al Cohn qui avait eu l'idée de me débarrasser de cette pieuvre. Voilà une des raisons pour lesquelles je ne suis pas resté à Hollywood.

De tous les films que j'ai faits à Hollywood, *Seminole (L'Expédition du Fort King)* est celui qui a obtenu les plus mauvaises critiques. Moi, je l'aime beaucoup, car il était très honnête. Il y avait une grande part de vérité dans ce film. Les Indiens Séminoles sont la seule nation qui, ayant été en guerre avec les Etats-Unis, ne s'est point avouée vaincue. Ils n'ont jamais signé de traité. Après avoir vu les Séminoles, après avoir étudié leur



City Beneath the Sea, 1953 (*La Cité sous la mer* : Mala Powers, Woody Strode).

histoire, j'ai fait un film sur eux et j'ai dit la vérité : ils ont donné une sacrée raclée aux gars de West Point. Les Américains se sont en fait retirés, pour ne pas dire ont été battus, et ce sont les Indiens qui ont gagné cette guerre. Voilà ce que j'ai voulu montrer... Je ne suis pas fidèle à l'Histoire quand elle risque de gâcher le film. Par exemple, dans *Cimarron Kid,* j'ai récrit entièrement la séquence de l'attaque des frères James et Dalton parce qu'il était impossible de filmer les choses telles qu'elles s'étaient passées. Quand le film fut montré aux habitants de la ville où avait eu lieu le raid dans les années 1880, il s'est trouvé sept vieillards, qui avaient été témoins du raid et avaient échappé aux balles. Ils ont déclaré que l'attaque telle que je l'avais montrée était fidèle à l'Histoire. Ils devaient être trop jeunes ou s'être planqués pendant la bagarre. Du coup, la ville m'a décerné une médaille pour avoir si fidèlement respecté la vérité historique. Ce que je veux dire, c'est que le cinéma doit rester avant tout un divertissement, ce qu'il a parfois tendance à ne plus être. Il vaut mieux arranger la vérité historique et faire un film chouette, du moment que cela se tient, plutôt que la respecter scrupuleusement et faire un film terne et ennuyeux, comme on en voit tellement aujourd'hui.

The Man From the Alamo était assez drôle, mais pas très personnel. J'ai beaucoup aimé réaliser ce film : il y avait Julia Adams, qui est une fille merveilleuse, et Chill Wills, toujours aussi drôle. C'était le premier film que je faisais avec Glenn Ford. Je l'aime beaucoup, mais le grand problème avec lui, c'est qu'il a de grandes capacités physiques, comme Kirk Douglas : même dans les plans généraux, il faut employer la ruse pour le faire descendre de cheval. Bref, le film a été très dur à faire avec toutes ces femmes, ces

chevaux. Il s'agissait de la véritable histoire d'Alamo. En fait, ils ont tiré à la courte paille et c'est un jeune garçon juif sur qui le sort est tombé. C'est le seul qui ait échappé au massacre. La situation des Juifs à cette époque n'était pas ce qu'elle est aujourd'hui. Un grand film, *Gentleman's Agreement*, de Kazan, a montré aux gens ce qu'était l'antisémitisme. Enfin, l'Armée a dû dissimuler le fait qu'il était juif, parce qu'elle avait peur que les gens croient qu'il s'était enfui. En fait, il a fait son devoir, qui était tout aussi difficile et périlleux que s'il était resté à Alamo. C'est ce que j'ai essayé de montrer dans ce film. Néanmoins, nous avons voulu en faire un film drôle pour contrebalancer le côté pathétique de l'histoire. Vous pensez que, dans la plupart de mes films, j'écris moi-même une partie des dialogues, notamment tout ce qui est plaisanteries, blagues. Je suis le seul responsable des faiblesses qui se trouvent dans mes films, et je suis donc d'autant plus à l'aise pour dire qu'en effet, toutes les choses amusantes sont de moi. Il n'existe pas de sujet, si sérieux soit-il, qui n'ait un côté drôle. Peu importe que le film soit oppressant, plein d'action, triste ou terrifiant, il faut que vous fassiez rire (*you got to have a lot of laughs*). Et je n'ai jamais trouvé, à l'exception de Burt Kennedy, un scénariste qui puisse me procurer cela. Je suis donc obligé en général de récrire certaines scènes du scénario sur le plateau. Les producteurs ont horreur de ça parce qu'ils ne savent pas ce que cela va donner.

Une lettre d'Ingrid Bergman.

Le titre *Wings of the Hawk (Révolte au Mexique)* vient du faucon qui se trouve sur le drapeau mexicain. Je l'ai tourné, contre mon gré, en trois dimensions (3 D). Je leur ai dit qu'il serait exploité en standard et j'avais raison. Je ne crois pas que ce soit un film contre la dictature. En fait, je n'ai jamais fait de film qui soit pour ou contre quelque chose. Dans mes films, surtout dans ceux que j'ai aimé tourner, je ne m'intéresse pas à ce qui est vrai ou faux et pourquoi. Il faut que j'aime beaucoup tous les personnages que je mets en scène. Par exemple, dans *Legs Diamond*, dont nous allons parler dans un instant, il fallait que je m'intéresse au personnage, sinon le film n'aurait eu aucun intérêt. Il fallait que je l'aime, lui, ce misérable salaud.

Pour en revenir à *Révolte au Mexique*, ce film fut très difficile à faire. Le rôle principal devait être confié à Glenn Ford, mais le dernier jour du tournage de *The Man From the Alamo*, Glenn se cassa quatre côtes dans une chute. Le script fut récrit pour convenir au grand talent de Van Heflin. Le tournage présentait de grosses difficultés à cause de cette caméra en 3 D, constamment devant les personnages. Il fallait doubler Van tous les jours, car s'il est un bon acteur, il n'a par contre aucune capacité physique. Le premier jour de tournage fut l'un des plus drôles de ma carrière. Il fallait que Van frappe George Dolenz et saute par-dessus la rampe d'un escalier. Il commença par me demander ce que c'était qu'un uppercut. Je lui expliquai ce que j'attendais de lui, mais il n'eut pas l'air de comprendre. Je sautai alors moi-même par-dessus la rampe. Il se rebiffa alors et me dit : « Comprenons-nous bien, Budd, je ne fais pas ce genre de trucs, moi. Je suis un acteur. » Mais tout finit par s'arranger... — Dans ce film, comme dans toutes mes autres œuvres, les personnages m'intéressent plus que les idées qu'ils défendent. Les idées transparaissent tout naturellement *après*. Je ne m'intéresse pas aux causes que défendent les gens, mais à ce qu'ils font pour les défendre.

Vous dites que, dans mes films, les héros ne sont pas de vrais héros et les « méchants », pas de vrais méchants. C'est vrai. Je suis d'accord avec vous. Je voudrais que tous les personnages qui s'opposent, par exemple, à Randolph Scott vous soient un peu sympathiques. Dans les films modernes, les méchants ne sont pas des durs, ni des bagarreurs, mais des types tout à fait tranquilles, qui justement vous tirent dessus parce qu'ils n'ont pas de force physique. Ce sont ceux-là qui me font peur. Si quelqu'un de ma taille veut se battre avec moi, je suis d'accord, mais quand un petit mec s'en prend à moi, je bats vite en retraite, car je ne suis pas un héros. J'ai peur qu'il soit armé, sinon il serait fou de m'attaquer... — Dans mes films, je voudrais que l'on sente ce qu'il y a de bien dans ces personnages, ce qui les a fait devenir ce qu'ils sont. S'ils n'étaient pas tués (en général, ils le sont), ils pourraient revenir à une vie plus normale. Je veux que vous soyez effrayé par le fait que ce sont des hommes normaux. Ils ont commis des erreurs comme tout le monde ; ce sont des êtres humains, plus humains parfois que Scott.



Seven Men From Now, 1956 (*Sept hommes à abattre :* Lee Marvin, Gail Russell, Walter Reed).

Pourquoi ai-je fait *East of Sumatra* ? C'était un bien mauvais film. Je l'ai fait pour aider Anthony Quinn, et je ne pense pas qu'il y était mauvais, même dans un seul plan. J'ai gardé un souvenir pénible de ce film, car c'est pendant le tournage que nous avons appris que Susan Ball était atteinte d'un cancer.

L'histoire de *The Magnificent Matador* était de moi. J'avais eu une nomination pour l'Oscar du scénario lors de *The Bullfighter and the Lady* (John Huston l'avait obtenu pour *African Queen*, et il le méritait). *Magnificent Matador* était un bien meilleur script. Nous eûmes des difficultés pour obtenir une vedette féminine, car ce film devait marquer les vrais débuts de Quinn en tant que vedette. Le rôle avait été écrit pour lui : il y *a* chez lui quelque chose d'indéfinissable; c'est un homme, au sens le plus fort du terme. On se prend d'amitié pour ce genre d'hommes, et on a envie d'en faire une vedette. Nous sommes de très grands amis, Quinn et moi, mais cette amitié n'était pas complètement désintéressée. En employant le talent de Tony, je sentais que je rendais aussi service à Budd Boetticher.

Mais la plupart des actrices féminines refusaient de tourner avec lui : notamment des filles merveilleuses comme Ava Gardner ou Lana Turner. Elles avaient peur que les gens ne se déplacent pas pour Anthony Quinn et qu'on se rende compte qu'elles n'attiraient pas les foules à elles toutes seules. J'estimais qu'elles avaient tort, mais il n'y avait rien à faire. Nous avons également reçu une lettre d'Ingrid Bergman, que le projet intéressait, à condition de faire récrire le script et de confier la mise en scène à Roberto Rossellini. De cela, il n'était pas question... — Maureen O'Hara, par contre, fut enchantée. C'est une

Irlandaise pleine de tempérament. Le jour où je lui lus le script, nous étions assis devant une tasse de café et, à la fin, elle me dit : « Vous savez, Budd, je crois que cet Anthony Quinn est quelqu'un de très bien. J'ai toujours voulu l'aider. » On fit donc le film avec elle et elle y fut très bien, mais ce ne fut pas une réussite, car il y avait beaucoup de capitaux en jeu et je me suis laissé influencer. Je tournai trop vite. Je me suis promis que c'était la dernière fois où je ne faisais pas ce que je voulais.

Par contre, j'aime énormément *Seven Men From Now*. C'est un des meilleurs westerns que j'aie fait. Lee Marvin eut la possibilité de devenir après ce film un des meilleurs acteurs de composition américains. Je ne sais ce qui lui est arrivé, mais il est devenu un affreux cabot. Je n'ai plus aucune envie de travailler avec lui maintenant, et probablement lui non plus n'a guère envie de travailler avec moi. Je crois que c'est tout ce qu'il y a à dire de Monsieur Marvin.

Dans ce film, on ne voyait jamais Scott tirer. C'était une idée de moi ; car personne ne pouvait se montrer aussi rapide que lui descendant Lee Marvin. Celui-ci est le tireur le plus rapide que je connaisse. Dans la vie, c'est un tireur formidable. La seule chose à faire était de montrer Marvin dégainant vu par les yeux de Scott. Puis on faisait un plan de Scott ; on entendait le coup de feu, mais il n'y avait pas de fumée. Scott n'avait pas dégainé, il avait déjà le revolver à la main. J'ai gagné énormément de paris avec cette scène, les gens soutenant qu'ils avaient vu Scott dégainer, mais je n'ai pas accepté l'argent. C'était trop facile. Il s'agit en fait d'un vieux truc. Je ne sais même pas à qui je l'ai « volé ».

La même histoire, avec des variantes.

Vous aimez beaucoup Randolph Scott et là, je suis d'accord avec vous. Randy est un homme extraordinaire et, au point de vue financier, un type incroyable. Avec Harry Joe Brown, ils avaient mis au point une certaine formule pour faire des films. Je n'aime pas certaines des œuvres qu'ils ont tournées avant que j'arrive, et je n'aime pas non plus certaines de celles que j'ai faites avec eux, mais j'ai essayé à tous les coups de faire un film plus réussi que le précédent, plus profond. Nous avons eu beaucoup de succès et gagné un tas d'argent. Randy peut maintenant retourner à ses parties de golf ou aller voir les nombreux amis qu'il a dans tout le pays. J'ai toujours pensé que, s'il avait toujours été employé comme dans nos films, il aurait pu devenir une plus grande vedette que John Wayne ou n'importe quelle autre vedette de western, à l'exception de Gary Cooper.

Vous préférez *Ride Lonesome*. C'est peut-être un film plus pathétique, mais je ne crois pas que la fin comporte de symbole religieux. Le sens profond de cette potence (*hanging tree*) que l'on brûlait n'était pas religieux, bien qu'une potence ressemble toujours à une croix. Celui qui la brûlait voulait détruire par-là le symbole de tout ce qu'il haïssait, de tout ce à quoi il s'opposait. Il essayait en même temps de détruire son passé par ce geste, et il ne voulait plus que l'on pende les gens. Il n'y avait rien de religieux dans ce plan qui me tient très à cœur ; j'essaie dans mes films de ne pas toucher à la religion.

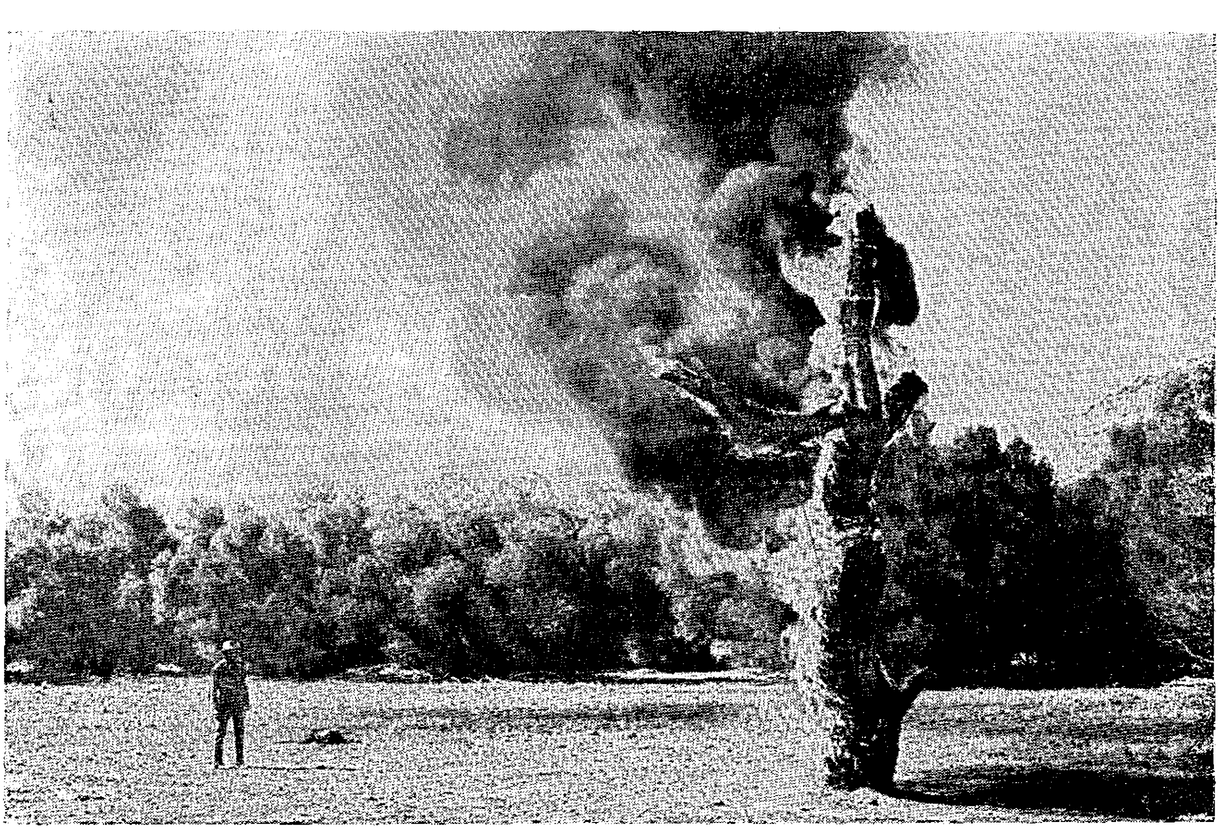
J'ai eu une longue discussion avec un producteur mexicain au sujet de mon film sur Carlos Arruza. Il me dit qu'il n'aimait pas du tout le scénario. Quand je lui demandai ce qui ne lui plaisait pas, il me répondit qu'il n'y avait ni mort, ni blessé. Je lui demandai s'il fallait que je tue Carlos Arruza. Il trouva l'idée intéressante et m'expliqua qu'il avait produit un film en 1931 où tout le monde était tué. « Ça ne m'étonne pas », lui dis-je. Il poursuivit en disant que, dans mon film, non seulement personne n'était tué, mais encore que personne n'y priait. Je l'aime beaucoup, car c'est un type bien, mais il avait une philosophie toute mexicaine de la prière. Je lui répondis : « Ecoutez, vous ne me comprendrez peut-être pas, mais, bien que je n'en aie pas l'air comme ça, je suis un homme très pieux. Je prie tous les soirs mon dieu personnel, qui d'ailleurs n'est pas différent de celui de tout le monde. Mais j'estime que ces prières ne regardent que moi, de même que toutes les choses auxquelles je crois. » Aussi, bien que je sois sensible à la religion et que je croie beaucoup à un certain code moral, j'essaie de ne pas parler de cela dans mes films, car ce sont des choses trop personnelles, qui ne regardent que les individus. Evidemment, si vous avez à faire un film comme *The Song of Bernadette*, vous essayez de vous en tirer de la meilleure façon, et je dois dire que dans ce film, c'était très, très bien fait.

Tous les films avec Randy Scott racontent à peu près la même histoire, avec des variantes. Un homme dont on a tué la femme recherche le meurtrier. Cela me permet de montrer des rapports assez subtils entre un héros qui s'enferme à tort dans sa vengeance et des hors-la-loi qui, au contraire, essaient de rompre avec leur passé. Ce sont les rapports les plus simples du western, mais aussi les plus essentiels.

Buchanan Rides Alone (L'Aventurier du Texas) est, lui, un western très drôle et très mathématique. J'aime beaucoup les vingt dernières minutes, et la dernière réplique, quand Craig se tourne vers les hommes qui le regardent bêtement et leur dit : « Ne restez pas plantés comme ça, allez chercher des pelles. » Je crois que c'est le seul western qui se soit jamais terminé de cette façon. En général, on n'enterre jamais les morts dans un western ; les cadavres se volatilisent. Aussi ai-je pensé qu'il était temps que l'on enterre enfin quelqu'un. D'ailleurs, tout le long du film les personnages avaient des problèmes avec des cadavres. Et l'idée de faire enterrer ces morts par des types antipathiques m'a semblée amusante... J'aimais bien aussi le personnage de Craig Stevens, entièrement vêtu de noir, et qui était le seul à prendre des bains dans toute la ville.

Il n'y avait pas de femmes dans ce film, et je ne crois pas avoir jamais réussi un véritable portrait de femme, à l'exception d'Alice Diamond dans *Legs Diamond* et des filles de *Magnificent Matador* et *Bullfighter and the Lady*. Ce qui est important, c'est ce que l'héroïne a provoqué, ou bien ce qu'elle représente. C'est elle, ou mieux, l'amour ou la peur qu'elle inspire au héros, ou encore le souci qu'il a d'elle, et qui le fait agir d'une certaine manière. La femme elle-même n'a pas la moindre importance.

Ride Lonesome, 1959 : séquence finale (Randolph Scott).



La fin de mes films est toujours très rapide. Jamais de discours. J'estime que les derniers plans sont d'une importance capitale. La plus grande erreur que l'on puisse faire, c'est faire traîner l'histoire pendant une demi-heure, à la fin, quand l'intrigue est terminée. Dans neuf films sur dix, tout est terminé deux ou trois bobines avant qu'on vous laisse rentrer chez vous... Moi, j'essaie de raconter une histoire avec tout le talent que je peux avoir. Quand j'arrive à la fin, je n'ai absolument rien à ajouter. Je veux en finir en vitesse et rentrer chez moi en espérant que vous garderez un bon souvenir du film ; mais je ne vais pas vous casser les pieds avec des tas de laius. En général, pour éprouver mes scénarios, je vais trouver quelqu'un que j'admire ou que j'aime, si j'ai de la chance, et je lui raconte en quinze minutes un film qui durera une heure et demie. Pour raconter une histoire en quinze minutes, il faut la connaître très bien, en avoir saisi les points essentiels. Si l'auditeur est intéressé, je sais que j'ai vu juste.

J'aime beaucoup *The Tall T ;* c'est un de mes meilleurs films. J'aime beaucoup le personnage joué par Richard Boone ; cela marqua les débuts de sa véritable carrière. C'est un très bon western, qui ramena à l'écran Maureen O'Sullivan, une merveilleuse actrice, mais je n'ai jamais su ce que voulait dire le titre. Le titre du roman était « The Captives », mais un autre studio avait des droits sur ce titre. Nous avons envoyé le film à New York. Les ronds de cuir qui n'y connaissent rien lui ont donné ce titre « commercial », qui n'a aucun rapport avec le film. « T » ne signifie ni Texas, ni Terreur, ni Twins (jumeaux).

A propos de ce film, vous me posez une question qui m'amuse beaucoup. La plupart de mes bandits sont, dites-vous, des obsédés sexuels. Je ne pense pas qu'ils soient obsédés, pas plus que je ne le suis moi-même. Je pense que la sexualité est une chose très importante pour un homme digne de ce nom. C'est aussi important que manger ou dormir, et c'est bien plus agréable et amusant. Le fait qu'un homme désire une femme, ou une femme un homme, est absolument normal. De toute façon, c'est dans le scénario. Je m'intéresse beaucoup à la plupart de ces personnages, mais je préfère leur donner une dimension morale plutôt que m'attarder à décrire leurs obsessions physiques.

Vous n'aimez pas *Westbound* à cause du script. Moi non plus. Ce n'était pas un bon scénario, un des rares qui n'ait pas été écrit par Burt Kennedy. Mais j'avais un contrat avec la Warner et je devais faire ce film pour pouvoir faire *Legs Diamond*. Michael Pate était bien, mais il ne pouvait être comparé à Lee Marvin, Richard Boone ou Claude Akins.

« Quel beau spectacle, qui en est l'auteur ? »

Je suis très concerné par le western. Je me sens toujours jeune, je passe beaucoup de temps à cheval. J'ai également participé à quelques bagarres : je sais de quoi il retourne et je me sens parfaitement à l'aise dans ce genre de films. De plus, le western n'a pas de message. Les films à messages qu'a produits l'industrie hollywoodienne, il y a deux ou trois ans, signifient aujourd'hui exactement le contraire de ce qu'ils signifiaient lors de leur tournage. Des amis à moi ont voulu que je participe à la marche sur Washington. Je ne sais pas si c'est une chose à faire.

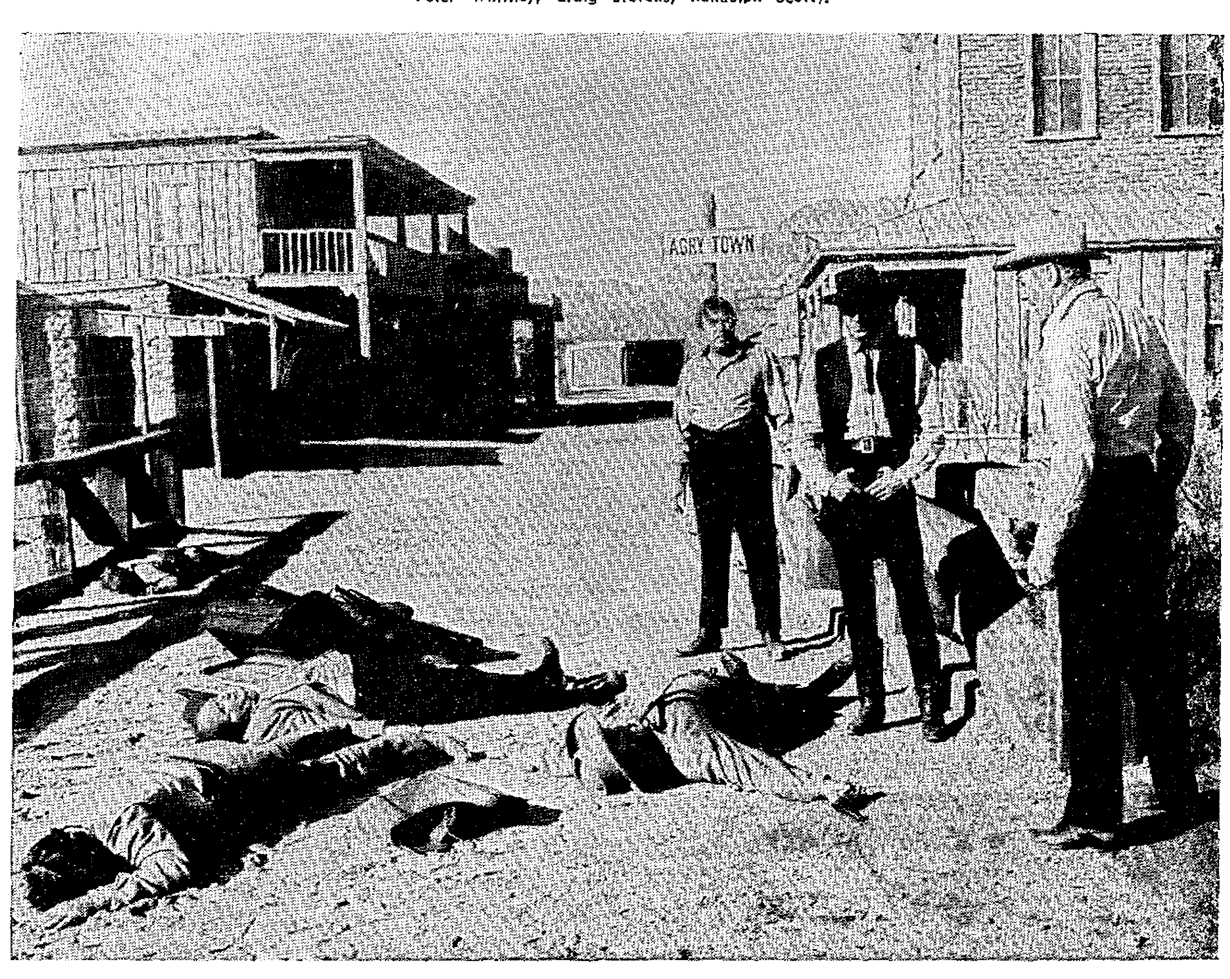
J'ai des idées très précises sur le problème noir, mais je n'ai pas envie de faire un film sur ce sujet. J'aurais aimé montrer le comportement du soldat noir pendant la guerre dans *Red Ball Express*, mais l'armée s'y est opposée. Je ne connais pas l'issue du combat que mènent actuellement les Blancs ; personnellement, je n'y prends pas part. Je veux que vous sachiez que des hommes comme Sidney Poitier, Sammy Davis Jr., Rafer Johnson ou Woody Strode sont de grands amis à moi. Je les aime comme des frères. Mais je n'aurais jamais l'idée de les utiliser dans mes films en tant qu'hommes de couleur, qu'ils soient noirs, bleus ou verts, mais seulement parce qu'ils conviennent physiquement au rôle et que ce sont des acteurs de talent. Je n'ai nullement l'intention de devenir le porte-drapeau d'une tendance quelconque aux Etats-Unis. Cela ne m'intéresse pas de faire un film sur un sentiment de masse. Je suis pour les individus.

Pour en revenir au western, j'aime beaucoup John Ford qui aurait pu devenir le plus grand metteur en scène de tous les temps ; il l'est certainement en ce qui concerne le western. J'aime beaucoup ce que fait Tony Mann ; c'est un vrai metteur en scène, et son « come back » après son mariage a été formidable.

Delmer Daves a énormément de talent, et Hawks est un des plus grands auteurs de westerns : *Red River* est un classique. J'avoue franchement n'avoir jamais pris en considération le travail de Nicholas Ray ou d'Allan Dwan, mais, par contre, Raoul Walsh est un metteur en scène au talent immense et un fort bon ami. Il a une prodigieuse expérience et en sait plus que tous les nouveaux metteurs en scène réunis. C'est l'un des hommes les plus drôles que je connaisse.

J'ai une conception du western très différente de celle de Ford ou de Daves. Je pense que Del et Jack sont les meilleurs paysagistes que je connaisse, mais j'ai l'impression qu'à certains moments, ils laissent les paysages prendre plus d'importance que les gens qui s'y trouvent. Je n'ai jamais fait ça. J'aime les paysages très simples, le désert, les rochers. Si je peux trouver un endroit très dépouillé où tourner en noir et blanc, je le ferai. Je préfère cela parce que ce sont les acteurs qui comptent. Les rochers ne parlent pas, ne pensent pas. N'importe qui peut attendre assez longtemps pour prendre un magnifique crépuscule, cela ne veut absolument rien dire. A mon avis, le temps est passé où le public venait au cinéma protester ou crier bravo selon que la photo était laide ou belle. A mon

« Allez chercher des pelles... » : *Buchanan Rides Alone*, 1958 (*L'Aventurier du Texas*. Les trois survivants : Peter Whitney, Craig Stevens, Randolph Scott).



avis, une belle photo est une nécessité, sans plus. Si je vois une prise magnifique pour l'un de mes films, je ne suis ni ravi, ni étonné, je m'attendais à ce que cela soit bon. Je ne tolérerai jamais que le décor gêne ou minimise le jeu des acteurs.

Les autres metteurs en scène que j'admire, en dehors du western, sont George Stevens, Preminger et Stanley Kramer, qui essaient de faire quelque chose de valable, John Sturges et Fred Zinnemann. J'ai une dent contre l'école de New York et ses tics : la caméra entre les jambes, les plans dans les miroirs. La caméra n'est pas un jouet. Elle sert à raconter une histoire, pas à étaler votre style sur un écran.

Il y a des années, quand j'étais jeune, il y avait un grand metteur en scène, Ernst Lubitsch, mais je pense que son style aurait changé s'il avait vécu jusqu'à maintenant. On a parlé pendant des années de la « Lubitsch Touch », ce qui était très bien à l'époque. Je n'aimerais pas faire un film en voulant y mettre une « Budd Boetticher Touch », parce que les gens diraient : « Gee, quel grand metteur en scène », et oublieraient ce qui se passe sur l'écran. Je veux que les gens vivent mes films et disent à la fin : « Quel beau spectacle, qui en est l'auteur ? », et si un jour quelqu'un répond : « Budd Boetticher », qu'ils disent : « Mais oui, j'aurais dû m'en douter »... — Voilà ce qu'être un grand réalisateur représente pour moi, et j'espère que j'en serais un bientôt. Pour le moment je ne pense pas avoir véritablement réussi un film. Je n'en aime aucun. Le seul qui sera peut-être un grand film est l'adaptation que je prépare de mon roman « The Long Hard Year of the White Rolls Royce ». Ce film aura des chances de leur en foutre plein la vue. Tout ce que je raconte est la stricte vérité. C'est très dur, et très violent, mais ce sera formidable.

Pour étrangler Yordan.

The Killer Is Loose (Le Tueur s'est évadé), par exemple, n'est pas mon genre de film. J'étais sous contrat à l'agence de Sam Jaffe. Je me suis rendu compte que le scénariste de *The Killer* était dans le même cas, ainsi que Wendell Corey, Rhonda Fleming et Joseph Cotten. Ils m'ont dit : « Pourquoi ne pas faire ensemble un petit film, en famille, dont vous serez le metteur en scène ? » J'ai accepté parce que je voulais faire plus ample connaissance avec Joe Cotten, qui est un type très marrant. Il était trop sophistiqué et trop élégant pour tenir le rôle d'un flic à 75 dollars la semaine. De même, Rhonda Fleming, vous le savez comme moi, n'est pas le genre de fille à porter des robes à 75 dollars. C'est moi qui ai eu l'idée de la montrer à la fin toute mouillée et mal à l'aise. Elle n'a pas du tout apprécié le tournage de cette séquence, mais elle a changé d'avis en voyant le film. A mon avis, elle n'a jamais été plus belle qu'avec ses cheveux mouillés et son visage ruisselant de pluie.

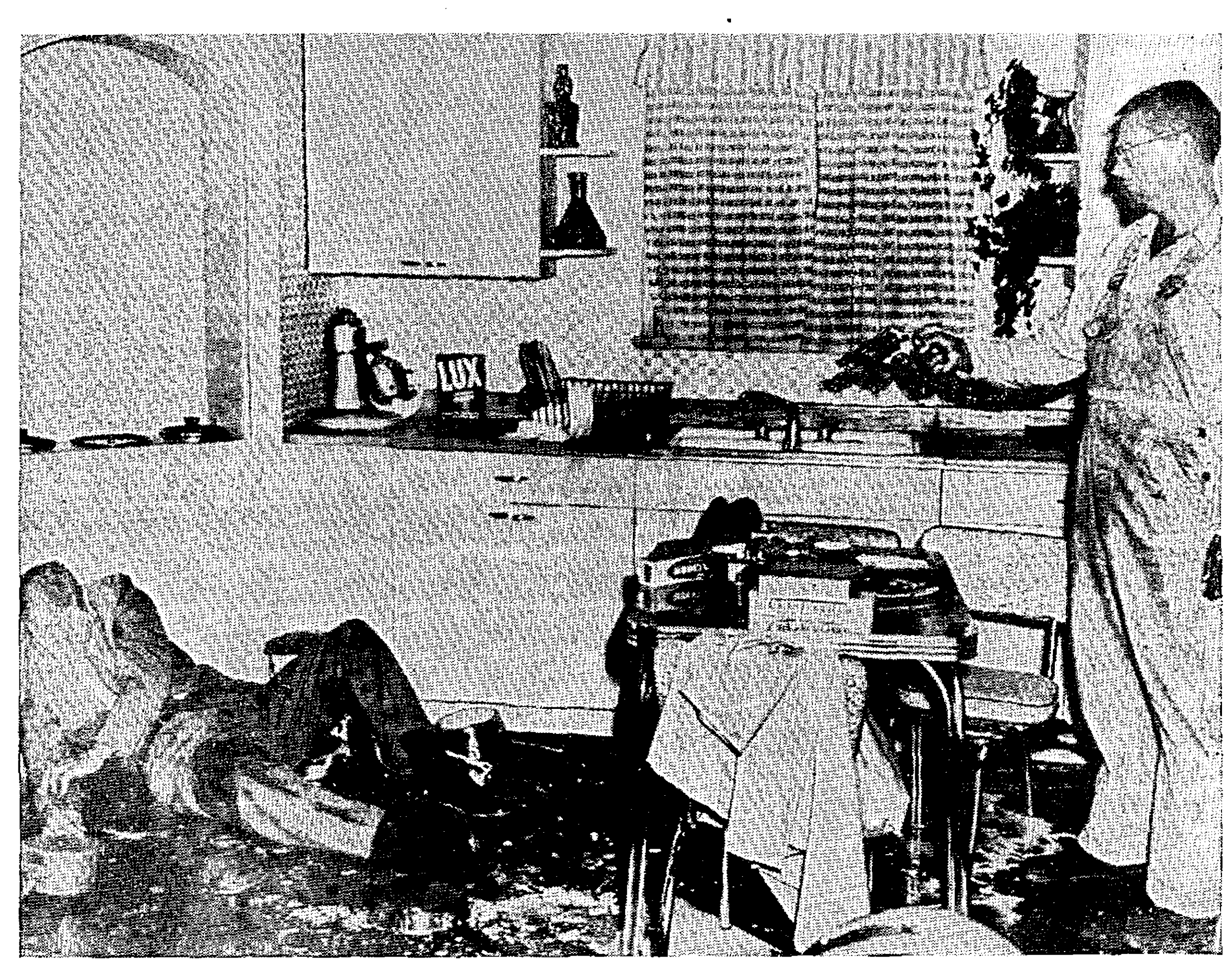
Legs Diamond était une grande fumisterie. Diamond était un enfant de salaud, et probablement le pire individu qui ait jamais existé. Al Capone, Vincent Coll, Dutch Schulz et les autres, ainsi que le « Purple Gang » et la Maffia, tous ceux-là étaient « bons » à côté de lui. Legs Diamond était excellent tireur, bel homme, grand tombeur de femmes. J'ai passé des mois à faire des recherches sur lui, à Detroit, Chicago, Los Angeles et New York. J'aurais beaucoup aimé le connaître personnellement, bien que cela n'aurait en rien changé l'idée que j'avais du film. Il reste très peu du vrai Legs Diamond dans le film, à part le nom. C'était un danseur, mais le « Legs » devant Diamond vient du fait qu'il était le garde du corps *(the leg man)* d'Arnold Rothstein. Au fur et à mesure des recherches, je me rendais compte que je ne pouvais pas faire ce film et que je n'en avais pas envie. J'avais vu des tas de fois des films comme *Scarface*, et je sentais que le public ne supporterait pas de voir encore une nouvelle fois ces tueries, ces rafales de mitraillette.

Aussi, je décidai d'en faire une comédie, une vraie comédie sur Legs Diamond et sur Alice, je veux dire qu'à l'intérieur d'un cadre sérieux, j'adoptai un style, un ton de comédie, traitant les scènes tragiques de manière assez drôle, avec des gags. Les choses les plus drôles ne le sont jamais au départ. Rien n'est plus comique qu'une idée triste ou dramatique traitée en comédie. De plus, cela permet aux spectateurs de souffler un peu et d'être plus accrochés par les séquences sérieuses. Nous avons choisi Karen Steele parce qu'elle était très blonde et, vous l'avez remarqué, tout dans ce film est noir ou blanc, mais pas seulement le noir et le blanc du bon et du méchant. Nous ne nous sommes pas contentés d'accentuer la blondeur de Karen, et l'aspect sombre *(the dark-*

ness) de Ray Danton, nous avons été plus loin. J'allai voir Lucien Ballard, mon opérateur préféré (nous avons fait neuf films ensemble), et je lui expliquai que je ne pouvais pas faire ce film en respectant la réalité. Il fallait trouver autre chose : « Lucien », lui dis-je, « si on faisait un film drôle ? » Il trouva l'idée excellente. Nous passâmes toute une nuit à discuter et, au petit matin, nous avions un projet qui affola complètement notre producteur.

Nous nous projetâmes tous les films des années 20-30. A cette époque, on ne connaissait pas encore la technique moderne, tel que le travail à la grue. Le seul mouvement de caméra connu était le panoramique. Nous décidâmes de supprimer tous les effets modernes de caméra, je ne veux pas dire les effets à la Frankenheimer, qui sont ma bête noire, je veux dire la technique améliorée d'aujourd'hui. Nous avons supprimé les plans à la dolly, les travellings, sauf ceux qui étaient fonctionnels, parce que personne, sauf les techniciens, ne les remarque. Les gens pensent que l'on reste en gros plan sans savoir comment. Le zoom est très efficace pour ce genre de choses. Nous avons également évité de placer des objets et des personnages au premier plan pour mettre en valeur la profondeur de champ ; nous

The Killer Is Loose, 1955 *(Le Tueur s'est évadé :* John Larch, Wendell Corey).



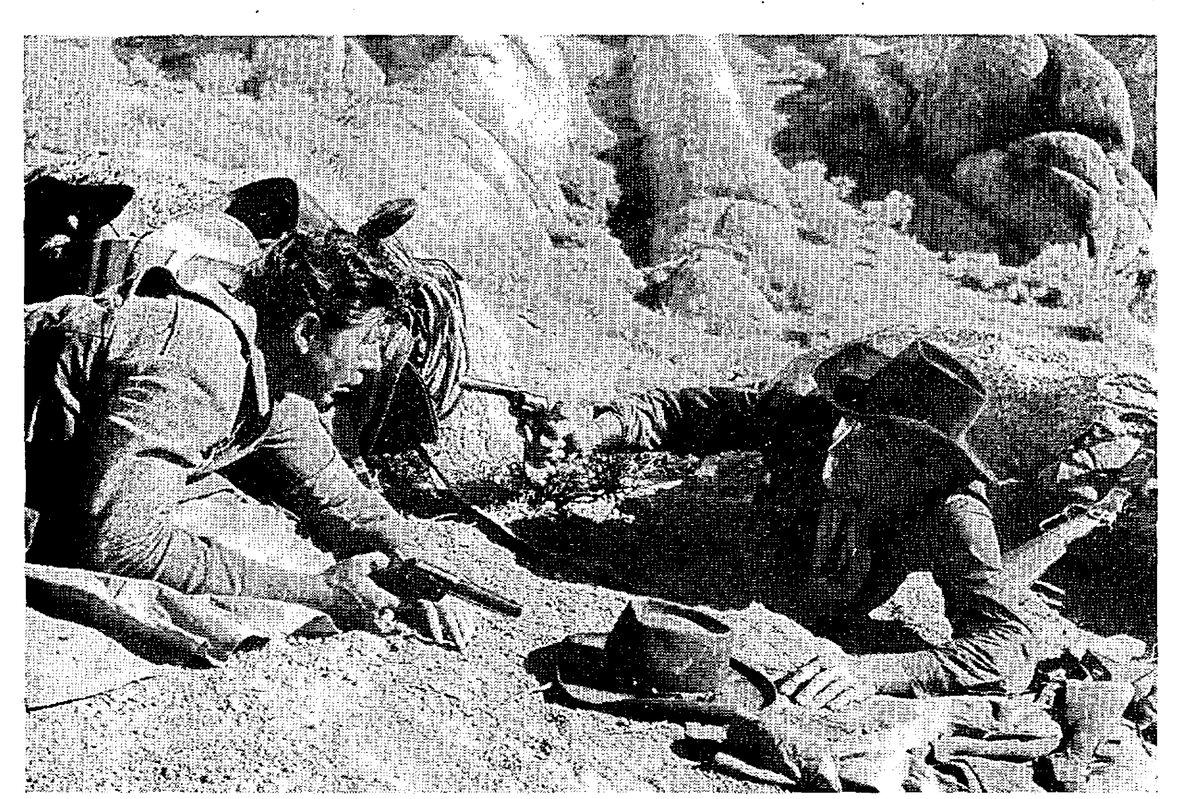
sommes revenus aux anciens éclairages plats. Cela avait même l'air assez laid. Après les premiers rushes, Milton Sperling est arrivé et nous a dit : « Vous m'aviez dit que Lucien Ballard était un bon opérateur. » Je répondis : « A mon avis, c'est le meilleur. — Mais on dirait un film de 1920. — Milton, cela prendrait trop longtemps à vous expliquer, mais foutez-moi la paix et vous aurez un grand succès ». Et ce fut un succès. Milton Sperling partit pour Palm Springs et, la dernière fois que j'ai entendu parler du film, il avait déjà rapporté deux millions de dollars.

Ce fut un tournage assez pénible. Normalement, c'est Phil Yordan qui devait écrire le scénario. J'ai toujours admiré ce qu'écrivait Yordan, et Sperling m'avait juré que ce script serait génial. Semaine après semaine, j'attendais une page de Yordan, mais Milton m'expliquait que Yordan m'enverrait tout à la fois. Cela me paraissait saumâtre et j'aurais bien aimé avoir le scénario séquence par séquence, afin de corriger les rares choses que je n'aurais pas beaucoup aimées.

J'ai attendu pas mal de temps. A peine deux semaines avant le début du tournage, je reçois le scénario. C'était une merde sans nom. J'appelai Sperling et je lui dis que je partais pour étrangler Yordan et qu'après, ce serait son tour. Il a dû appeler Phil dans un accès de panique, car des domestiques essayèrent de me barrer le passage. Dire qu'ils n'y arrivèrent pas serait en dessous de la vérité, et je trouvai Yordan se dissimulant derrière son bureau et un cigare à deux dollars. Je l'accusai d'avoir fait écrire ce script par un misérable bâtard qu'il payait 5 000 dollars sur les 75 000 que lui avait donnés Sperling. Il me répondit que j'avais tort, qu'il avait écrit lui-même ce scénario. Je lui donnai une minute pour citer une réplique. Chose étrange, il n'y arriva pas. Je laissai donc son scénario en morceaux sur son bureau et je partis en claquant la porte.

Tout ce qui est dans *Legs Diamond*, bon ou mauvais, est de moi. La seule leçon morale que contenait le film n'avait rien à voir avec « le crime ne paie pas ». C'était : « vous pouvez vivre aussi longtemps que quelqu'un vous aime ». Dans le dernier plan, je

Comanche Station, 1960 (Claude Akins, Randolph Scott).





The Rise and Fall of Legs Diamond, 1960 (*La Chute d'un caïd :* Ray Danton).

« vous » laissai dans la neige et dans la pluie. C'est tout ce qui restait de la vie de Diamond. Mais c'était Alice qui devait l'affronter. Le froid de la nuit n'inquiétait plus Diamond. Il avait déjà été tué, quand il s'était trouvé tout seul, solitude à laquelle il était parvenu par sa vie misérable. Je n'avais pas à expliquer pourquoi il avait vécu comme cela, à donner des raisons sociales, ou morales, ou psychanalytiques. Il était pourri, c'est tout. Un grand nombre de gens sont pourris et pensent qu'ils ont raison. Hitler, entre autres.

Legs Diamond marqua la fin de ma liaison avec l'adorable Karen Steele. Beaucoup de scènes du film avaient un rapport avec nos relations personnelles. J'avais sur le plateau le plus bel opérateur de l'histoire du cinéma : Lucien Ballard, qui, avec ses tempes grisonnantes, tient à la fois de Cary Grant et de Clark Gable. Les discussions allaient bon train. Moi-même, j'aime ce que je fais et je tiens à avoir une équipe joyeuse. Nous étions donc assis à nous raconter des histoires quand je me tourne vers Karen pour lui dire : « Tu sais, honey, que tu travailles avec l'un des plus grands ladies'man du métier. — Enfin, Budd, tu ne trouves pas que tu te vantes un peu... — Mais non, Karen, je parle de Lucien. — Lucien ?... tu te moques de moi ? — Non », dis-je, « je ne plaisante absolument pas. Quand nous tournons, il y a toujours une fille formidable sur le plateau après trois ou quatre jours, et je m'aperçois qu'elle est le « sweetheart » de Lucien depuis trois, quatre ou, hé hé hé, cinq jours. Quand nous tournions à Tucson et que Lucien se précipitait dans sa chambre, crois-tu que c'était pour bouquiner ? » Karen me regarda d'un air incrédule : « Tu ne vas pas me dire qu'il y avait une fille là-haut ? — Mais bien sûr qu'il y avait une fille... — Budd, voilà que tu exagères encore ; j'étais là-haut l'autre nuit et il n'y avait personne ».

Depuis *Legs Diamond*, je n'ai rien fait. J'ai simplement filmé des séquences pour mon film sur Arruza. C'est un documentaire, mais pas dans le sens habituel du mot. C'est un

très beau film sur la tauromachie, et je défie n'importe qui de faire un meilleur film sur le sujet.

Je viens juste de terminer (je pense que c'est formidable) un scénario original, *Two Mules For Sister Sara*, qui me permettra de gagner l'argent nécessaire pour terminer *Arruza*. Quand on ne manque pas de tripes et que l'on travaille un peu, tout finit par s'arranger... *Two Mules* est un western, qui sera très différent de mes autres films tant sur le sujet (les autres racontent tous la même chose) que sur la réalisation. Je suis écœuré qu'André Bazin ne soit plus de ce monde pour voir celui-là. J'apporterai moi-même à Paris une copie intégrale. Il y aura Silvia Pinal (Viridiana) et peut-être John Wayne (mon John Wayne, pas celui de Jack Ford), ou Bob Mitchum, ou peut-être James Garner. Je pense que ce sera l'un de mes rares films à me satisfaire à côté de *Seven Men From Now*, *Bullfighter and the Lady* et *The Tall T*. Ensuite, j'irai tourner *A Horse For Mr. Barnum* en Espagne.

Faire ce que je veux.

Pour un metteur en scène, ce qu'il y a de plus important, c'est de connaître les gens. Je lis le meilleur script que je peux trouver, puis je fais la distribution. Ensuite, l'auteur et moi, nous commençons à récrire le scénario en fonction des acteurs, afin de l'améliorer. Ainsi, j'ajoutai dans *Bullfighter and the Lady* la séquence où Stack tire au revolver, parce que j'ai appris qu'il tirait très bien, qu'il avait été champion de tir. Chaque fois qu'on voit à l'écran un acteur faire quelque chose qu'il fait bien, on croit qu'il fait aussi les choses pour lesquelles il est doublé...

Il faut donc connaître d'abord votre sujet et vos acteurs, puis se bagarrer pour être libre. A part Rosenberg et Harry Joe Brown, les producteurs avec lesquels j'ai tourné voudraient terriblement être metteurs en scène. Et si vous les laissez s'immiscer dans le film, le résultat ne sera ni blanc ni noir, plutôt gris ; ce sera un échec. Cela, je ne veux pas l'admettre. Parfois on en arrive à dire au producteur, comme ce fut le cas dans *Legs Diamond* : « Ecoute, l'un de nous deux doit rentrer chez lui ; c'est toi ou moi ». Et je suis très sérieux. Pour les films Scott-Brown, vous avez remarqué que j'étais producer-director. J'acceptais les conseils de Harry Joe, mais pas sa supervision. L'époque du metteur en scène solo, du producteur solo est passée. Il faut être ou « writer-director » avec un producteur intelligent, ou « producer-director ». Sinon, dans l'état actuel de l'industrie, vous êtes mort.

Vous parlez de la construction géométrique de mes films, du caractère géométrique de leur mise en scène ; laissez-moi vous raconter une histoire. A la fin de la guerre, je suis resté mobilisé quelques mois à Washington, et je passais tous mes après-midi à la Art Gallery où j'étudiai Gauguin, Toulouse-Lautrec, Matisse, Monet, Degas et tous les autres. Il me semblait que, si ces hommes avaient eu la possibilité de montrer par la caméra ce qui représentait pour eux la beauté, ils auraient réussi à connaître parfaitement la composition de cette forme de peinture. Et que, si je les étudiais avec beaucoup d'attention, ce que je fis, je pourrais un jour regarder un site et savoir immédiatement s'il convient ou non, et comment il faut le cadrer. Je ne me souviens pas de la dernière fois où j'ai regardé dans un viseur. Je m'adresse simplement à Lucien et je lui dis ce que je veux dans le cadre ; après, je vérifie, mais il est rare que je fasse changer quelque chose. Un bon metteur en scène devrait savoir, devrait sentir mathématiquement quelle est la meilleure chose à faire dans telle condition, dans tel décor, dans tel éclairage. Cet art de la composition relève de la géométrie, mais je ne mets pas en scène systématiquement de manière géométrique. Certains, comme *Legs Diamond* et d'autres « noir et blanc », l'exigeaient.

Pour la première fois dans ma vie bouleversée et sens dessus dessous, je m'aperçois que je commence à faire ce que je veux. J'ai quitté Hollywood, je ne pense pas que je retournerai jamais y vivre. J'ai l'intention de faire des films en Europe. Je suis en train d'écrire un scénario de western qui sera tourné en Espagne. Je crois que vous l'aimerez.

Je pense qu'un jour, les cinéastes voyageront, réaliseront les films sur les lieux même de l'action ; nous irons en Allemagne de l'Est, aux Indes, en Russie, au Mexique, en Chine Rouge. A ce moment, nous n'aurons plus de patrie, plus de « chez nous », nous vivrons là où nous ferons les films sans tenir compte du prix. Et ce sera mieux ainsi.

(Propos confiés au magnétophone.)



The Tall T, 1957 (Richard Boone, Randolph Scott).

UNE LETTRE D'AMÉRIQUE :

Travailler avec Budd est toujours un plaisir. Je peux honnêtement affirmer que, durant tous les films où nous avons travaillé ensemble, et Budd ne me contredira pas, nous n'avons jamais eu le moindre différend, la moindre querelle. Et je pense qu'une telle collaboration, qu'une telle compréhension entre un scénariste et un metteur en scène finit par se concrétiser sur l'écran d'une manière ou d'une autre.

On vous dira que Budd est violent et bagarreur. Moi, je dis simplement qu'il est *vivant*, bien plus vivant que les soi-disant génies que nous avons dans cette ville.

Budd faisait toujours du bon travail d'après mes scénarios. Il parvenait à les rendre tous bien supérieurs à ce qu'ils étaient sur le papier. Je crois que c'est à cause du départ de Budd à Mexico que j'ai décidé de devenir metteur en scène. Je ne pouvais pas trouver quelqu'un qui parvienne à obtenir sur l'écran ce que je désirais, ce que j'avais écrit (Harry Keller entre autres). Les autres traitaient ces sujets n'importe comment.

Le premier film que je dirigeai, *The Canadians*, fut un tel désastre que je décidai de faire de la télévision pour apprendre mon métier et voir ce qui n'allait pas. J'écrivis et mis en scène douze émissions, puis la Metro m'offrit une chance : j'écrivis et réalisai *Mail Order Bride* avec Buddy Ebsen et Keir Dullea ; je trouve que c'est la meilleure chose que j'aie faite, en dehors des scripts pour Budd, mais ils étaient autant de lui que de moi.

Je suis très heureux d'apprendre que *Sept hommes à abattre* a obtenu un grand succès en France. Ce fut mon premier film comme scénariste.

Burt Kennedy.

Un royaume pour mon cheval

Si, après ses films, ses lettres aux CAHIERS et cet entretien, vous n'avez pas encore discerné la « Boetticher touch », le synopsis que voici l'illustrera mieux que tout discours. (Cette « director's note » est un résumé du scénario fait par le metteur en scène à son usage — et pour son plaisir ?).

A Horse For Mister Barnum sera un western à châteaux.

Les trois personnages principaux : Leland Daniels ; la marquise de Villabosa, Teresa ; et Gypsy, ont été conçus comme trois personnalités très différentes du point de vue de leur éducation (ou manque de... en ce qui concerne Leland) et de leurs modes passés d'existence. Ce film réalisera la combinaison de deux choses (par dessus les océans qui les séparent) : les intuitions natives, d'une part, de l'autre la ruse effrénée et un furieux cran. Ainsi obtenons-nous l'amitié d'un piqueur de bœufs texan et d'une gitane espagnole qui, tous deux, finissent par découvrir qu'ils ont désespérément besoin l'un de l'autre pour survivre aux épisodes (à couper le souffle) de ce film.

Teresa est une insolite héroïne de western puisque, de façon tout ce qu'il y a de plus justifiée, on la fera vivre tout au long du film en tant que « jouant son rôle ». Voici maintenant une délicate marquise à fric, qui se voit forcée, très contre son gré, de vivre en gitane. Durant cette éprouvante expérience, elle apprend ce que ça signifie vraiment que de « vivre » sans famille, sans argent, et sans le confort de son manoir ancestral. Mais elle se découvre aussi, dans le même temps, deux nouvelles amours, et une compréhension qu'elle n'aurait jamais connue dans son cadre habituel de haute extraction.

Il se trouve que les trois bouviers, amis de Leland, viendront se joindre à la bande de gitans... Par pur hasard, de bon gré, ou par force. Ce sont des cow-boys tannés et durs à la peine, comme Leland, et, pour la plupart, ils ont aussi son âge. Ils pourraient ressembler à un Lee Marvin propre et dandyfié ; à un John Derek édenté (une bagarre de jeunesse...) et à un James Coburn amateur de sensations fortes (nous satisferons son goût).

Ce sont des durs, ils connaissent tout des chevaux et, jusqu'à ce film, ils furent sans peur. Chacun arrive, amenant avec lui dans les différents camps (que les gitans ont résolu de tenir secrets et qu'ils ont divisé en petites unités pour éviter le repérage) de six à quinze chevaux, très beaux, très chers et andalous. Le clan des gitans, donc, s'accroît, puis (éventuellement à cause des chevaux) est découvert. Cette découverte retombe lourdement sur les épaules de Leland, Orville, Winchester et Mustang (comme nous les appellerons), mais, de concert avec le chef des gitans, ils tirent des plans, cogitent, font du camouflage et, bagarre à l'appui, se tirent de difficultés apparemment insurmontables.

Tout au long du film, nous observerons l'évolution de Teresa de l'adolescence à la féminité, tiraillée entre la ruse policée et le charme de Gypsy, et la maladresse gaffeuse de ce cow-boy (séduisant pourtant) de Leland. Cependant, c'est Leland qui a cet ingénu génie de faire se débander les chevaux de race (près de cent têtes) entre les tribus gitanes hostiles pour éviter une inutile et, peut-être, sanglante bataille de clans. Chaque tribu pourrait bien tuer des hommes, mais pas ces merveilleux animaux.

Peut-être Leland finira-t-il avec Teresa, en dépit de ceux qui auraient pu préférer qu'elle partage son avenir avec Gypsy. Peut-être même Gypsy est-il tué en protégeant Leland et la fille. Et c'est ainsi que pourraient bien mourir Orville, ou Winchester, ou Mustang.., ou les trois.

Ils peuvent aussi bien finir en conduisant les chevaux à travers les rues pavoisées de Séville, à l'heure de la Feria, jusqu'au Guadalquivir, pour les charger sur des chalands; et les chalands les amèneront jusqu'aux cargos qui attendent au large de la côte, et ils navigueront à travers l'océan jusqu'à celui qui les attend : un Mister Barnum.

Toute l'histoire est de trouver le ton pour la dire.

Mais ce scénario ne peut être écrit convenablement dans un bungalow de l'hôtel Beverly Hills ou dans une maison close de Mexico City. Cette histoire doit être fouillée et complétée EN ESPAGNE.

Et l'auteur prend la cape... et fait voile.

Budd BOETTICHER.

(Traduit par Michel Delahaye.)

Wings of the Hawk, 1953 (*Révolte au Mexique* : Julia Adams).



Chris Wicking

Filmographie de Budd Boetticher

Rappelons, brièvement, qu'Oscar Boetticher Jr. — dit Budd B. — est né à Chicago (Ill.), le 29 juillet 1916 ; qu'après des études universitaires à l'Ohio State University, il fut envoyé à Mexico pour récupérer après la saison (football américain) et y découvrit la tauromachie ; qu'il devint l'élève de Lorenzo Garza, et toréador professionnel ; qu'il fut enfin engagé comme conseiller technique du remake de *Blood and Sand ;* puis, après avoir été quelque temps « messenger boy » *aux* studios Hal Roach, devint assistant...

1941 : *Blood and Sand* (Rouben Mamoulian, 20th Century Fox).
Conseiller technique.

1943 : *Destroyer* (William A. Seiter, Columbia).
Assistant metteur en scène.

The More the Merrier (George Stevens, Columbia).
Assistant metteur en scène.

The Desperadoes (Charles Vidor, Columbia).
Assistant metteur en scène.

1944 : *Cover Girl* (Charles Vidor, Columbia).
Assistant metteur en scène.
La même *année, codirige deux* films avec Lew Landers et William Berke, dont les titres ont jusqu'alors échappé à nos recherches.

*

1944 : ONE MYSTERIOUS NIGHT (Columbia), 62 mn.

Prod. : Ted Richmond. *Sc. :* Paul Yawitz, *d'après les personnages de* « Boston Blackie », de Jack Boyle. *Ph. :* Lionel W. O'Connell. *Mont. :* Al Clark. *Mus. :* Mischa Bakaleinikoff.

Int. : Chester Morris, Janis Carter, Richard Lane, *William Wright,* Robert Williams, George E. Stone, Dorothy Maloney, Robert E. Scott, Lyle Latell, George McKay, Early Cantrell, Joseph Crehan.

THE MISSING JUROR (Columbia), 66 mn.

Prod. : Wallace MacDonald. *Sc. :* Charles O'Neal, d'après un sujet de Leon Abrams et Richard Hill Wilkinson. *Ph. :* Lionel W. O'Connell. *Mont. : Paul Borofsky. Mus. :* Mischa Bakaleinikoff.

Int. : Jim Bannon (Joe Keats), Janice Carter (Alice Hill), George Macready (Harry J. Wharton/Jerome K. Bentley), Jean Stevens (Tex), Joseph Crehan (Willard Apple), Carole Mathews (Marcy), Cliff Clark (Inspecteur Davis), Edmund Cobb (Cahan), Mike Mazurki (Cullie), George Lloyd *(George Sasbo).*

YOUTH ON TRIAL (Columbia), 59 mn.

Prod. : Ted Richmond. *Sc. :* Michael Jacoby. *Ph. :* George Meehan. *Mont. :* Gene Havlick.

Int. : Cora Sue Collins (Cam Chandler), David Reed (Tom Lowery), Eric Sinclair (Denny Moore), Mary Currier (Juge Chandler), Georgia Bayes (Meg Chandler), Robert Williams (Ken Moore), John Calvert (Jud Lowery), Boyd Bennett (Stacey), William Forrest (Robert Reynolds), Muni Seroff (Mario), Florence Auer (Maud McGregor), Boyd Davis (Mayor Townshend).

1945 : A GUY, A GAL AND A PAL (Columbia), 63 mn.

Prod. : Wallace MacDonald et Ross Hunter. *Sc. :* Monte Brice, d'après un sujet de Gerald Drayson Adams. *Ph. :* Glen Gano. *Mont. :* Otto Mayer.

Int. : Ross Hunter (Jimmy Jones), Lynn Merrick (Helen Carter), Ted Donaldson (Butch), George Meeker *(Granville Breckenridge),* Jack Norton (Norton), Will Stanton (Barclay), Sam McDaniel (Porter), Alan Bridge (Mayor), Mary McCleod (Annette Perry), Mary Forbes (Mrs Breckenridge), Russell Hicks (Général), Nella Walker (Femme du général).

ESCAPE IN THE FOG (Columbia), 63 mn.

Prod. : Wallace MacDonald. *Sc. : Aubrey Wisberg. Ph. :* George Meehan. *Mont. :* Jerome Thoms.

Int. : Otto Kruger (Paul Devon), Nina Foch (Ilene Carr), William Wright (Barry Malcolm), Konstantin Shayne (Fred Schiller), *Ivan Triesault (Hausmer),* Ernie Adams (George Smith), Mary Newton (Mrs Devon), Ralph Dunn (Policier), John Tyrell (Brice), Charles Jordan (Simmons), Noel Cravat (Kolb), John H. Elliott (Thomas).

1946 : United States Navy. B. B. écrit et réalise plusieurs films de propagande pour les U.S. Armes Forces. L'un d'eux : THE FLEET THAT CAME TO STAY, fut distribué *commercialement par la Paramount.* Boetticher ne semble pas se souvenir du titre d'aucun autre de ces films.

1948 : ASSIGNED TO DANGER *(Eagle* Lion/PRC), 66 mn.

Prod. : Eugene Ling. *Sc. :* Eugene Ling, d'après un sujet de Robert E. Kent. *Ph. :* Lionel W. O'Connell. *Mont. :* W. Donn Hayes.

Int. : Gene Raymond (Dan Sullivan), Noreen Nash (Bonnie Powers), Robert Bice (Frankie Mantell), Martin Kosleck (Joe Gomez), Mary Meade (Evie), Rolf Harolde (Matty Farmer), Jack Overman *(Biggie Kritz), Gene Evans (Joey).*

BEHIND LOCKED DOORS (Eagle Lion), 61 mn.

Prod. : Eugene Ling. *Sc. :* Malvin Wald *et Eugene Ling, d'après un sujet* de *Malvin Wald. Ph. :* Robert Alton. *Mont. :* Norman Colbert.

Int. : Richard Carlson, Lucille Bremer, Douglas Fowley, Rolf Harolde, Tom Brown Henry, Herbert Heyes.

1949 : BLACK MIDNIGHT (Monogram), 66 mn.

Prod. : Lindsay Parsons. *Sc. :* Erna Lazarus et W. Scott Darling, d'après un sujet de Clint Johnston. *Ph. :* William Sickner. *Mont :* Ace Herman. *Mus. :* Edward J. Kay.

Int. : Roddy McDowall (Scott Jordan), Damian O'Flynn (Bill Jordan), Lynn Thomas (Cindy Baxter), Kirby Grant (Shérif Gilbert), Gordon Jones (Roy), Fay Baker (Martha Baxter), Rand Brooks (Daniel Jordan).

WOLF HUNTERS (Monogram), 70 minutes.

Prod. : Lindsay Parsons et Wm. F. Broidy. *Sc. :* W. Scott Darling, d'après le *roman* de James Oliver Curwood. *Ph. :* William Sickner. *Mont. :* Ace Herman. *Mus. :* Edward J. Kay.

Int. : Kirby Grant (Rod Webb), Jan Clayton (Greta), Chinook « The Wonder Dog », Edward Norris (Henri), Helen Parrish (Marcia), Charles Lang (McTavish), Ted Hecht (Muskoka), Luther Crockett (Cameron), Elizabeth Root (Minnetaki).

1950 : KILLER SHARK *(Monogram),* 76 minutes.

Prod. : Lindsay Parsons. *Sc. :* Charles Lang. *Ph. :* William Sickner. *Mont. :* Leonard Herrman. *Mus. :* Edward J. Kay.

Int.: Roddy McDowall (Ted), Laurette Luez (Maria), Roland Winters (White), Edward Norris (Ramon), Rick Vallin (Agipito), Douglas Fowley (Bracado), Rolf Harolde (Slattery), Nacho Galindo (Maestro), Dick Moore (Jonesy), Ted Hecht (Gasco), Charles Lang (McCann), Robert Espinoza (Pinon), Julio Este-



The Man From the Alamo, 1953 (*Le Déserteur du Fort Alamo* : Victor Jory, Glenn Ford).

ban (Tony), Julian Rivero (Docteur), Frank Sully (Pat), George Slocum (Capitaine Hansen).

1951 : THE BULLFIGHTER AND THE LADY (*La Dame et le toréador*, Republic), 85 mn.

Prod. : John Wayne. *Prod. associé* : Budd Boetticher. *Sc.* : James Edward Grant, d'après un sujet de Budd Boetticher et Ray Nazarro. *Ph.* : Jack Draper. *Mont.* : Richard L. van Enger. *Mus.* : Victor Young. *Chansons* : « Tonight » de Victor Young et Jack Gilcott ; « Cielo Andaluz » de Rafael Gascon ; « La Virgen de la Macarena » de B.B. Monterde et A. Ortiz Calero ; « Luto en el alma » de Claudio Estrada. *Déc.* : Alfred Ybarra. *Effets sp.* : Howard et Theodore Lydecker.

Int. : Robert Stack (Chuck Regan), Gilbert Roland (Manolo Estrada), Joy Page (Anita de la Vega), Katy Jurado (Chelo Estrada) Virginia Grey (Lisbeth Flood), John Hubbard (Barney Flood), Antonio Gomez (Antonio Gomez), Ismael Perez (Panchito), Rudolfo Acosta (Juan), Ruben Padilla (Dr. Sierra), Dario Ramirez (Pepe Mora).

Ce film fut le premier à être signé Budd Boetticher. Tous les précédents l'avaient été de son vrai nom, Oscar Boetticher Jr. — Par ailleurs, B.B. a doublé Stack pour toutes les séquences tauromachiques.

THE SWORD OF D'ARTAGNAN, 50 mn.

Prod. : Hal Roach Jr. *Sc.* : Roy Hamilton. *Ph.* : Benjamin Kline.

Int. : Robert Clarke (d'Artagnan), John Hubbard (Athos), Mel Archer (Porthos), Keith Richards (Aramis), Paul Cavanaugh (Richelieu), Marjorie Lord (Anne d'Autriche), Don Beddoe (Louis XIII), Lyn Thomas (Milady), Kristine Miller (Constance), Charles Lang (Duc de Buckingham), Pete Mamakos (Rochefort), James Craven (Tréville), Byron Foulger (Verges), Hank Patterson (Pêcheur).

Film tourné comme « pilote » d'une série TV, distribué ensuite commercialement. Tourné en trois jours par Boetticher, tandis qu'il attendait que soit distribué *The Bullfighter and the Lady* (1).

THE CIMARRON KID (*A feu et à sang*, Universal), 84 mn.

Prod. : Ted Richmond. *Sc.* : Louis Stevens. *Ph.* : Charles P. Boyle (Technicolor). *Mont.* : Frank Gross. *Mus.* : Joseph Gershenson. *Déc.* : Bernard Herzbrun et Emrich Nicholson.

Int. : Audie Murphy (Bill Doolin/The Cimarron Kid), Beverly Tyler (Carrie Roberts), Yvette Dugay (Rose of Cimarron), James Best (Bitter Creek), John Hudson (Dynamite Dick), Leif Erickson (Marshall Sutton), Noah Beery Jr. (Bob Dalton), Hugh O'Brian (Red Buck), Palmer Lee (Grat Dalton), Rand Brooks (Emmett Dalton), William Reynolds (Will Dalton), Roy Ro-

(1) D'autre part, Boetticher a réalisé, entre 1955 et 1960, plusieurs émissions de télévision :
— le « pilote » de « Maverick », avec Jack Kelly ;
— quatre épisodes du « Dick Powell Show » (d'une demi-heure chacun) ;
— « The Count of Monte-Cristo » (une heure) ;
— « Captain Cat », épisode de la série « Hong-Kong », avec Rod Taylor et Herbert Marshall.

berts (Pat Roberts), Swanson (David Wolfe), Eugene Baxter (Tilden), Frank Silvera (*Rufus Marshall*), Richard Garland (Jim Moore), John Bromfield (Tulsa Jack).

1952 : BRONCO BUSTER (Universal), 80 minutes.

Prod. : Ted Richmond. *Sc.* : Horace McCoy et Lillie Hayward, d'après un sujet de Peter B. Kyne. *Ph.* : Clifford Stine (Technicolor). *Mont.* : Edward Curtiss. *Mus.* : Joseph Gershenson. *Déc.* : Bernard Herzbrun et Robert Boyle. *Cons. techn.* : Andy Jauregni.

Int. : John Lund (Tom Moody), Scott Brady (Bart Eaton), Joyce Holden (Judy Bream), Chill Wills (Dan Bream), Don Haggerty (Duke), Dan Poore (Elliott), Bill Williams. Dans leurs propres rôles (champions de rodéos) : Casey Tibbs, Pete Crump, Manuel Enos et Jerry Spangler.

RED BALL EXPRESS (*Les Conducteurs du diable*, Universal), 84 mn.

Prod. : Aaron Rosenberg. *Sc.* : John Michael Hayes, d'après un sujet de Marcel Klauber et Bill Grady Jr. *Ph.* : Maury Gertsman. *Mont.* : *Edward Curtiss. Mus.* : *Joseph* Gershenson. *Déc.* : Bernard Herzbrun et Richard H. Riedel. *Cons. techn.* : Mjr. Gen. Frank S. Ross, U.S. Army.

Int. : Jeff Chandler (Lt. Chick Cantrell), Alex Nicol (Sgt. Ernest Calleck), Charles Drake (Pvt. Ronald Partridge), Judith Braun (Joyce McClelland), Jacqueline Duval (Antoinette), Sidney Poitier (Corp. Robertson), Hugh O'Brian (Pvt. Wilson), Cindy Garner (Kitty Walsh), John Hudson (Sgt. Max), Jack Kelly (Pvt. Heyman).

HORIZONS WEST (*Le Traître du Texas, Universal*), 81 *mn.*

Prod. : Albert J. Cohen. *Sc.* : Louis Stevens. *Ph.* : Charles P. Boyle (Technicolor). *Mont.* : *Ted J. Kent. Déc.* : Bernard Herzbrun et Robert Clatworthy. *Mus.* : Joseph Gershenson.

Int. : Robert Ryan (Dan Hammond), Julia Adams (Lorna Hardin), Rock Hudson (*Neal Hammond*), John McIntyre (Ira Hammond), Judith Braun (Sally Eaton), Raymond Burr (*Cord Hardin*), Dennis Weaver (Dandy Taylor), Frances Bavier (Martha Hammond), Rudolfo Acosta (Général *Escobar*), James Arness (Tiny Giligan), Tom Powers (Frank Tarleton), John Hubbard (Hunter), Walter Reed (Grub Layton), Tom Monroe (Clawson).

1953 : CITY BENEATH THE SEA (*La Cité sous la mer*, Universal), 87 mn.

Prod. : Albert J. Cohen. *Sc.* : Jack Harvey et Ramon Romero, d'après « Port Royal, the Ghost City Beneath the Sea », de H.E. Rieseberg. *Ph.* : *Charles* P. Boyle et David S. Horsley (Technicolor). *Mont.* : Edward Curtiss. *Mus.* : *Joseph Gershenson. Déc.* : Alexander Golitzen et Emrich Nicholson.

Int. : Robert Ryan (Brad Carlton), *Mala Powers* (*Terry McBride*), Anthony Quinn (Tony Bartlett), Susan Ball (Venita), George Matthews (*Capitaine Meade*), Karel Stepanek (Dwight Trevor), Lalo Rios (Calypso), Woody Strode (Djion), Hilo Hattie (Mama Mary), Bennie Gozier (Maru), Leon Lontoc (Kip), Michael Dale (Dink), Tommy Garland (Martin).

SEMINOLE (*L'Expédition du Fort King*, Universal), 86 mn.

Prod. : Howard Christie. *Sc.* : Charles K. Peck *Jr. Ph.* : Russell Metty (Technicolor). *Mont.* : Virgil Vogel. *Mus.* : Joseph Gershenson. *Déc.* : *Alexander Golitzen* et Emrich Nicholson. *Cons. milit.* : Col. Paul R. Davison, U.S. Army.

Int. : Rock Hudson (Lance Caldwell), Barbara Hale (Revere Muldoon), Anthony Quinn (Osceola), Richard *Carlson* (*Major* Degan), Hugh O'Brian (Kajeck), Russell Johnson (Lt. Hamilton), Lee Marvin (*Sgt. Magruder*), James Best (Corp. Gerard), Ralph Moody (Kulak), Dan Poore (Scott), Frank Chase (soldat).

THE MAN FROM THE ALAMO (*Le Déserteur du Fort Alamo*, Universal), 79 mn.

Prod. : Aaron Rosenberg. *Sc.* : Steve Fischer et D.D. Beauchamp. *Ph.* : Russell Metty (Technicolor). *Mont.* : Virgil Vogel. *Mus.* : Frank Skinner. *Déc.* : Alexander Golitzen et Emrich Nicholson.

Int. : Glenn Ford (John Stroud), Julia Adams (Beth Anders), Chill *Wills* (*John* Gage), Hugh O'Brian (Lt. Lamar), Victor Jory (Jess Wade), Neville Brand (Dawes), John Day (Carish), Myra Marsh (Ma Anders), Jeanne Cooper (Kate Lamar), Mark Cavell (Carlos), Edward Norris (Mapes), Guy Williams (Sgt.).

WINGS OF THE HAWK (*Révolte au Mexique*, Universal), 80 mn.

Prod. : Aaron Rosenberg. *Sc.* : James E. Moser, d'après Gerald Drayson Adams. *Ph.* : Clifford Stine (Technicolor, 3 D). *Mont.* : *Russell* Schoengarth. *Mus.* : Frank Skinner. *Déc.* : Bernard Herzbrun et Robert Clatworthy.

Int. : Van Heflin (Irish Gallager), Julia Adams (Raquel), Abbe Lane (Elena), George Dolenz (*Colonel* Ruiz), Pedro Gonzales-Gonzales (Tomas), Paul Fierro (Carlos), Mario Siletti (Marco), *Rico Alaniz* (*Capt.* Gomez), John Daheim (Capt. Rivera), Rodolfo Acosta (Arturo), *Ricardo Alba* (*Ramon*), Antonio Moreno (Père Perez), Nancy Westbrook (Lita), Conchita Reyes (Chabella), *Reuben Padilla* (Pablo).

Ride Lonesome (Karen Steele, *James* Best).



EAST OF SUMATRA (*A l'Est de Sumatra*, Universal), 82 mn.

Prod. : Albert J. Cohen. *Sc.* : Frank Gill Jr. *Ph.* : Clifford Stine (Technicolor). *Mont.* : Virgil Vogel. *Mus.* : Joseph Gershenson. *Déc.* : Bernard Herzbrun et Robert Boyle.

Int. : Jeff Chandler (Duke Mullane), Marilyn Maxwell (Lory Hale), Anthony Quinn (Kiang), Suzan Ball (Minyora), John Sutton (Daniel Catlin), Jay C. Flippen (MacCleod), « Scat Man » Crowthers (Baltimore), Aram Katcher (Atib), Anthony Eustrel (Clyde), Eugene Iglesias (Paulo), Peter Graves (Cowboy), Henry Earl Holliman (Cupid), James Craven (Drake), John Warburton (Keith).

1955 : THE MAGNIFICENT MATADOR (*Le Brave et la belle*, Alperson), 94 mn.

Prod. : Edward L. Alperson. *Sc.* : Charles Lang, d'après un sujet de Budd Boetticher. *Ph.* : Lucien Ballard (Cinemascope, Eastmancolor). *Mont.* : Richard Cahoon. *Mus.* : Raoul Kraushaar. *Chanson* : « Magnificent Matador », d'Edward L. Alperson Jr. et Paul Herrick, par Kitty White.

Int. : Anthony Quinn (Luis Santos), Maureen O'Hara (Karen Harmon), Manuel Rojas (Rafael Reyes), Richard Denning (Mark Russell), Thomas Gomez (Don David), Lola Albright (Mona Wilton), William Brooks Ching (Jody Wilton), Eduardo Noriega (Miguel), Lorraine Chanel (Sarita), Anthony Caruso (Emiliano).

THE KILLER IS LOOSE (*Le Tueur s'est évadé*, United Artists/Crown), 73 mn.

Prod. : Robert L. Jacks. *Sc.* : Harold Medford, d'après un sujet de John et Ward Hawkins. *Ph.* : Lucien Ballard. *Mont.* : George Gittens. *Mus.* : Lionel Newman. *Déc.* : Leslie Thomas.

Int. : Joseph Cotten (Sam Wagner), Rhonda Fleming (Lila Wagner), Wendell Corey (Leon Poole), Alan Hale Jr. (Denny), Michael Pate (Chris Gillespie), Virginia Christine (Mary Gillespie), John Larch (Otto Flanders), John Beradino (Mac), Paul Bryar (Greg), Dee J. Thompson (Grace Flanders).

1956 : SEVEN MEN FROM NOW (*Sept hommes à abattre*, Warner Bros/Batjac), 78 mn.

Prod. : Andrew V. McLaglen et Robert E. Morrison. *Sc.* : Burt Kennedy. *Ph.* : William H. Clothier (WarnerColor). *Mus.* : Henry Vars. *Chansons* : « Good Love » et « 7 Men From Now » de Dunham et Henry Vars. *Mont.* : Everett Sutherland. *Déc.* : Leslie Thomas.

Int. : Randolph Scott (Ben Stride), Gail Russell (Anne Greer), Lee Marvin (Masters), Walter Reed (John Greer), John Larch (Pate Bodeen), Donald Barry (Clete), Fred Graham (Henchman), John Beradino (Clint), John Phillips (Jed), Chuck Robertson (Mason), Steve Mitchell (Fowler), Pamela Duncan (Señorita), Stuart Whitman (Lieutenant).



The Killer Is Loose (tournage : John Larch, Budd Boetticher, Wendell Corey).

1957 : THE TALL T (premier titre : *The Captives*, Columbia), 78 mn.

Prod. : Harry Joe Brown. *Exec. prod.* : Randolph Scott. *Sc.* : Burt Kennedy, d'après un sujet d'Elmore Leonard. *Ph.* : Charles Lawton Jr. (DeLuxe Color, Cinemascope). *Mont.*: Al Clark. *Mus.*: Heinz Roemheld. *Déc.* : George Brooks.

Int. : Randolph Scott (Pat Brennan), Maureen O'Sullivan (Doretta Mims), Richard Boone (Frank Usher), Arthur Hunnicutt (Ed Rintoon), Skip Homeir (Billy Jack), Henry Silva (Chink), John Hubbard (Willard Mims), Robert Burton (Tenvoorde), Robert Anderson (Jace), Fred E. Sherman (Hank Parker), Chris Olsen (Jeff).

DECISION AT SUNDOWN (Columbia), 77 mn.

Prod. : Harry Joe Brown. *Exec. prod.* : Randolph Scott. *Sc.* : Charles Lang Jr., d'après un sujet de Vernon C. Fluharty. *Ph.* : Burnett Guffey (Technicolor). *Mont.* : Al Clark. *Mus.* : Heinz Roemheld. *Déc.* : Robert Peterson, Frank Tuttle.

Int. : Randolph Scott (Bart Allison), John Carroll (Tate Kimborough), Karen Steele (Lucy Summerton), Valerie French (Ruby James), Noah Beery Jr. (Sam), Jo' Archer (Doc Storrow), Andrew Duggan (Shérif Swed Hanson), James Westerfield (Otis), John Litel (Charles Summerton), Ray Teal (Morley Chase), Vaughan Taylor (Barber), Richard Deacon (Zaron), H.M. Wynant (Espagnol), Guy Wilkerson (Abe).

1958 : BUCHANAN RIDES ALONE (*L'Aventurier du Texas*, Columbia), 78 mn.

Prod. : Harry Joe Brown. *Exec. prod.* : Randolph Scott. *Sc.* : Charles Lang Jr., d'après le roman « The Name's Buchanan », de Jonas Ward. *Ph.* : Lucien Ballard (ColumbiaColor). *Mont.* : Al Clark. *Déc.* : Robert Boyle.

Int. : Randolph Scott (Buchanan), Craig Stevens (Abe Carbo), Barry Kelly (Lew Agry), Tol Avery (Simon Agry), Peter Whitney (Amos Agry), Manuel Rojas (Juan de la Vega), Robert Anderson (Waldo Peck), L.Q. Jones (Pecos Hill), Joe de Santis

(Esteban Gomez), William Leslie (Roy Agry), Jennifer Hoiden (K.T.), *Nacho* Galindo (Nacho), Roy Jensen (Hamp), Don C. Harvey (Lafe).

1959 : RIDE LONESOME (Columbia), 73 minutes.

Prod. : Budd Boetticher, Ranown (Scott-Harry *Joe Brown) Production. Sc. :* Burt Kennedy. *Ph. :* Charles Lawton Jr. (Cinemascope, Eastmancolor). *Mont. :* Jerome Thoms. *Mus. :* Heinz Roemheld. *Déc. :* Robert Peterson.

Int. : Randolph Scott *(Ben Brigade),* Karen Steele (Carrie), Pernell Roberts (Sam Boone), James *Coburn (Wid),* Lee van Cleef (Frank), James Best (Billy John), Dyke Johnson, Boyd Stockman, Boyd « Red » Morgan, Roy Jensen, Bennie Dobbins.

WESTBOUND *(Le Courrier de l'or,* Warner *Bros), 96 mn.*

Prod. : Henry Blanke. *Sc. :* Berne Giler, d'après un sujet de Berne Giler et Albert Shelby LeVino. *Ph. :* J. Peverell Marley (WarnerColor). *Mont. :* Philip W. Anderson. *Mus. :* David Buttolph. *Déc. :* Howard Campbell.

Int. : Randolph Scott (John Hayes), Karen Steele (Jeannie Miller), Virginia Mayo (Norma Put*nam),* Michael Dante (Rod Miller), Andrew Duggan (Clay Putnam), Michael Pate (Mace), Wally Brown (Stubby), John Day (Russ), Walter Barnes (Willis).

1960 : COMANCHE STATION (Columbia), 73 mn.

Prod. : Budd Boetticher, Ranown Production. *Exec. prod. : Harry Joe* Brown et Randolph Scott. *Sc. :* Burt Kennedy, d'après un sujet de Budd *Boetticher. Ph. :* Charles Lawton Jr. (Cinemascope, Eastmancolor). *Mont.:* Edwin Bryant. *Mus. :* Heinz Roemheld. *Déc :* Howard Campbell.

Int. : Randolph Scott (Jefferson Cody), Nancy Gates (Mrs. Lowe), *Claude Akins (Ben Lane),* Skip Homeier (Frank), Richard Rust (Dobie), Rand Brooks (Homme du relais), Dyke Johnson (Mr. Lowe), Foster Hood (Comanche à la lance), Joe Molina (Chef comanche), Vince St. Cyr (Guerrier), P. Holland (Garçon).

THE RISE AND FALL OF LEGS DIAMOND *(La Chute d'un caïd,* Warner Bros), 101 mn.

Prod. : Milton Sperling. *Prod. associé :* Leon Chooluck. *Sc. :* Joseph Landon (et B.B.). *Ph. :* Lucien Ballard. *Mont. :* Folmar Blangstead. *Mus. : Leonard* Rosenman. *Déc. :* Jack Poplin.

Int. : Ray Danton (« Legs » Diamond), Karen *Steele (Alice),* Elaine Stewart (Monica), Jesse White (Leo Bremer), Simon Oakland (Lt. Moody), *Robert* Lowery (Arnold Rothstein), Judson Pratt (Fats Walsh), Warren Oates (Eddie Diamond), Frank de Kova (Chairman), Gordon Jones (Sgt. Cassidy), Joseph *Ruskin* (Matt Moren), Diane Cannon (Dixie) Richard Gardner (Vince Coll).

1959-1964 : ARRUZA (inachevé).

Prod. : Budd Boetticher. *Sc. :* Budd Boetticher. *Ph. :* Lucien Ballard, Alex Phillips, Carlos Caravajal. *Mont. :* George Crown. *Mus. :* *Chucho Zarzosa.*

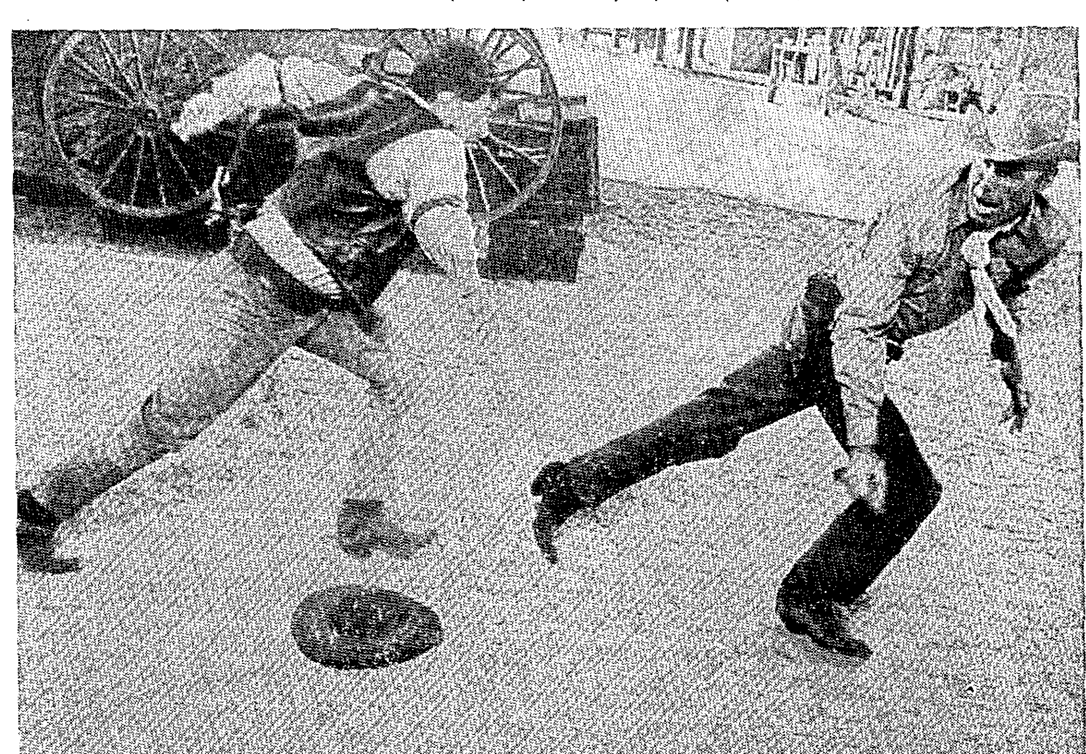
Int. : Carlos *Arruza,* Elsa Cardenas, *Armillita,* Gaston Santos.

En préparation :

A Horse For Mr. Barnum (scénario original de Budd Boetticher).

Two Mules For Sister Sara (idem).

Decision at Sundown, 1957 (Noah Beery Jr., Randolph Scott).





Il posto, tournage : Ermanno Olmi, Sandro Panzeri.

Rencontre avec Ermanno Olmi

Avec *I fidanzati*, Ermanno Olmi s'affirme comme l'un des plus intéressants parmi les nouveaux cinéastes italiens. Film attachant autant par son atmosphère que par sa démarche, où les dialogues, par leur rôle essentiel, introduisent ce thème de la communication, cher à tant de cinéastes italiens, de Rossellini à Antonioni, à égale distance desquels Olmi désormais se présente.

— L'atmosphère que j'ai cherché à obtenir dans **Les Fiancés** visait à rendre compte de l'individu dans son comportement quotidien, son intimité à laquelle personne ne semble prendre part, et cela, non par l'intermédiaire du drame, mais par celui des mille petits drames qui gisent en chacun de nous ; non par le biais des grands sentiments, mais à travers les petits problèmes, les résolutions, les pensées et les souvenirs apparemment les moins importants. J'ai voulu fondre cela dans une forme cinématographique des plus simples, faisant d'ailleurs en sorte que les personnages soient conscients de ce dont ils se souviennent, de ce qu'ils veulent ou de ce qu'ils ne veulent pas. Ce fut assurément mon dessein que de faire sentir, à partir de ces éléments, l' « importance de la conversation », c'est-à-dire de la communication dans sa continuité.

— Vous vous intéressez beaucoup au rapport existant entre l'homme et son travail. Mais n'est-ce pas ici le travail qui provoque la séparation des deux fiancés ? N'est-ce pas là faire ressortir un aspect négatif du travail ?

— Il est certain que c'est le travail qui, dans le film, cause la séparation des deux fiancés, mais je ne voulais en aucun cas dévoiler par là son aspect négatif. Je voulais montrer au contraire qu'un événement évident — aussi banal que ce déplacement, temporellement limité, d'un lieu de travail à un autre — peut, en tant qu'obstacle apparent, provoquer précisément cette fermeté morale, ce nouveau contrôle des sentiments qui va conduire les deux héros à une cohésion définitive. Ainsi, c'est la séparation même qui fait naître la réunion.

— Il existe entre les deux héros différents moyens de communication : la conversation, d'abord, puis les *lettres* et le *téléphone*. Quels sont leurs rôles respectifs ?

— Dans les conversations de la première partie, je voulais précisément révéler le manque de clarté et d'efficacité, l'ennui, et aussi les mensonges qui peuvent caractériser les relations humaines, qui, plus précisément, caractérisent une liaison en état de crise et qu'un léger coup suffirait à détruire. Les lettres de l'épisode suivant, au contraire, sont la prise de conscience de tout ce qui n'a pas encore été dit, ou pas encore oublié. Il faut qu'on y discerne la joie, le bonheur, l'espoir, la confiance en l'avenir. Mais dans les appels téléphoniques, je ne fais nullement retour à l'incertitude. Au contraire. Les appels dominicaux de Giovanni sont précisément la preuve que le lien continue d'exister — le « fiancé » s'est transformé en époux...

— Quelle est la signification dramatique des retours en arrière ?

— Les sautes de la narration ne sont pas des retours en arrière, du moins pas dans le sens traditionnel du terme. Elles se rapprocheraient plutôt de ce « cinéma-mémoire » qui commence maintenant à se réaliser, et qui franchit les limites conventionnelles des modes de narration filmiques pour aboutir à une narration pluri-directionnelle, existant pour et par elle-même, libérée du temps et de l'espace. Aussi bien, les retours en arrière ne sont-ils pas des souvenirs personnels du personnage, mais une objectivation de son caractère, de sa psychologie, de sa maturité morale.

— Quelle expérience avez-vous des acteurs non professionnels ?

— Immense, car je n'ai jamais travaillé jusqu'ici qu'avec eux. Il est vrai que je vais peut-être inclure dans mon prochain film des acteurs de métier et, ce, pour différentes raisons, mais je garderai toujours une préférence pour les visages inconnus, avec cet inimitable « égoïsme » qui leur est foncièrement attaché. Leurs réactions me captivent davantage, car elles sont plus claires et plus significatives. Quand je les vois sur l'écran, je reconnais la justesse de l'adage : « Nous devenons des hommes dans la mesure où nous imitons les hommes. »

— Quelles expériences personnelles et autobiographiques se reflètent dans vos films ?

— Celles des hommes normaux — dont je suis. L'amour des montagnes, l'intérêt pour tout ce qui est moderne, le respect pour la discrétion sous toute ses formes, la nécessité des contacts entre l'homme et le travail, qui se manifeste surtout dans la notion d' « amitié ».

— Vous êtes l'auteur de vos sujets et de vos *scénarios*, vous êtes metteur en scène et, en tant que co-fondateur du groupe « 22 décembre » (1), producteur de vos films. Quelles sont les conditions idéales pour un réalisateur qui fait du « cinéma d'auteur » ?

— Suivre le travail d'un film depuis l'idée initiale jusqu'au montage est certainement un principe très utile pour le cinéma d'auteurs. En tant que producteur, je puis étendre encore davantage cet éventail, et m'occuper aussi des problèmes que pose la distribution de mes films, ce qui m'intéresse particulièrement. J'ai quelques idées en tête, que j'envisage de réaliser dans un très proche avenir. Mais il va de soi — puisqu'on ne peut pas tout faire tout seul dans un film — qu'il est indispensable de pouvoir compter sur un travail d'équipe efficace et amical, comme celle qui, précisément, s'est consacrée au groupe du « 22 décembre ». C'est là que j'affronte les premières critiques, que je discute mes idées avec des amis intimes.

— Auquel de vos films donnez-vous la préférence ?

— J'aime tous mes films, mais je ne suis pleinement satisfait d'aucun. Il est impossible d'établir une gradation, d'autant que je compte tourner encore beaucoup de films...

— Vos projets ?

— Il y en a quelques-uns. J'aimerais que 1964 soit pour moi une année de travail intense et fécond. J'ai également terminé un film de télévision sur saint Antoine et, si j'acceptais toutes les offres, je perdrais sûrement la tête. Pourtant, je voudrais me partager entre le cinéma et la télévision. (De temps en temps, je pense aussi au théâtre, mon premier amour — qui sait ?...) J'ai déjà terminé le traitement d'un nouveau film. Sujet : la crise spirituelle d'un industriel. Dans la même ligne, j'aimerais tourner une adaptation pour la télévision du roman de Federico Tozzi : « Tre croci », qui m'a énormément plu. Ces jours-ci, j'ai lu « La suora giovane », un très long texte qui m'a été proposé et qui me captive singulièrement. Et je n'ai en aucune façon renoncé à mon vieux projet de tourner « Il sergente nella neve », journal de la guerre de Russie, écrit par mon ami Rigoni Stern.

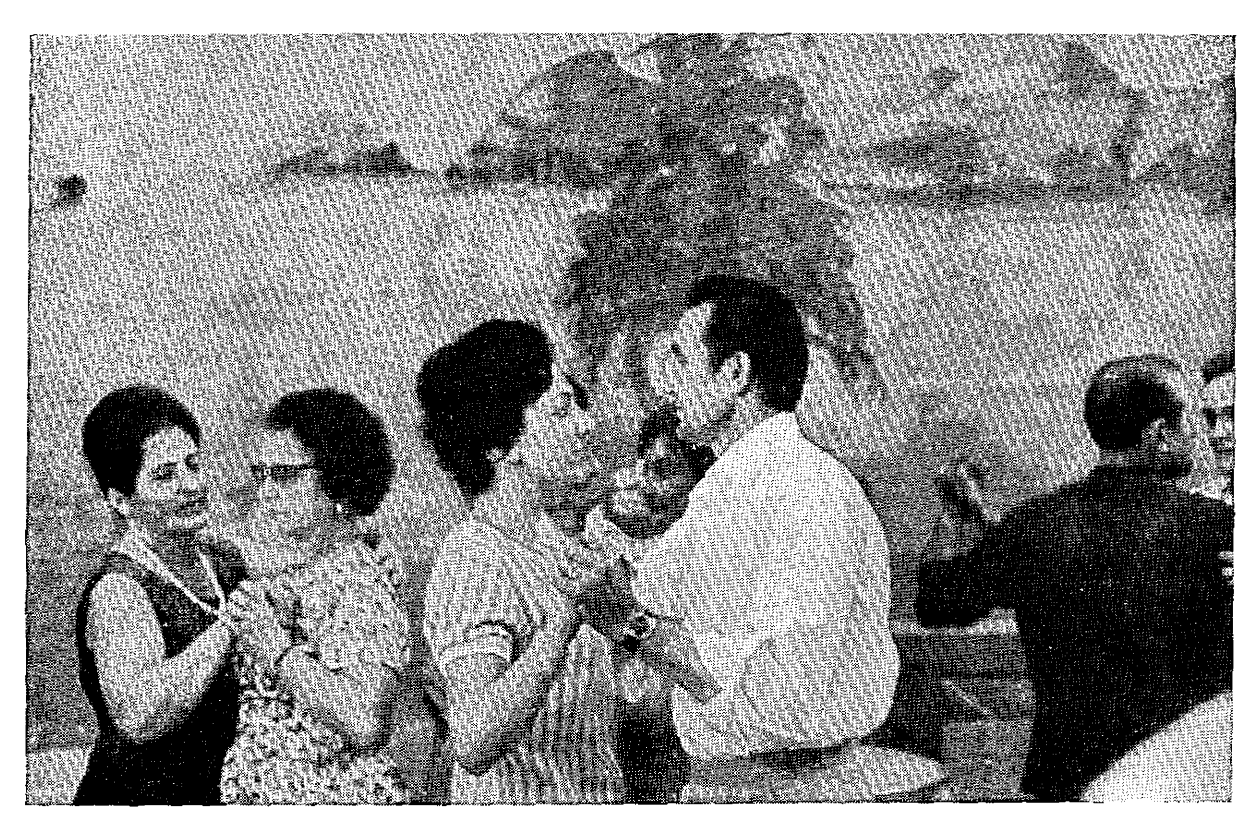
— Comment peut-on éduquer le public pour lui apprendre à apprécier les bons films ?

— En continuant à tourner de bons films. C'est-à-dire, en ne perdant pas courage si la première fois le public ne réagit pas, s'il est encore prisonnier des formes anciennes, s'il ne cherche sur l'écran que le flou et la fuite devant la réalité. L'association du « 22 décembre », fondée par moi et quelques amis, s'est proposé ce but : produire des films qui, soit dans la facilité, soit dans la difficulté, sortent, pour le public, des sentiers battus ; des films qui tiennent compte exclusivement de la qualité. Ce n'est que si on place sa confiance dans les bons films qu'on peut espérer avoir un bon public.

(Propos recueillis par Leonhard H. Gmür.)

---

(1) Ainsi nommé parce que ses membres, rassemblés d'abord autour de la section cinématographique d'une grande industrie milanaise, décidèrent le 22 décembre 1961 de réunir leurs efforts. Six films ont été déjà réalisés : *Una storia milanese* (Eriprando Visconti), *I ragazzi che si amano* (Alberto Caldana), *La rimpatriata* (Damiano Damiani), *I basilischi* (Lina Wertmüller), *Il terrorista* (Gianfranco de Bosio) et *I fidanzati*.



Ermanno Olmi : *I fidanzati* (Anna Canzi, Carlo Cabrini).

Jean-Louis Comolli
et Jean Narboni

Retour en Italie

Voici deux ans, nous consacrions un numéro spécial au cinéma italien : ce qui en ressortait, c'était déjà la jeunesse et la nouveauté de ce cinéma. Depuis quatre ans, ou presque, en effet, chaque fois qu'il est question du « jeune cinéma italien », c'est le terme de renouveau qui vient naturellement.

Et d'abord, une pareille constance dans la nouveauté implique une égale force de la tradition ou, si l'on préfère, d'une ligne générale que chacun développe, certes, à sa façon, mais que tous suivent parce qu'elle est, non un principe vide, mais l'empreinte effective d'un pays sur un art et, de celui-ci, l'ordre d'expression à la fois le plus complet et le plus précis : en Italie, le cinéma s'appelle forcément néo-réalisme. *Et c'est par leur fidélité à ce néo-réalisme (des années 46) qu'André-S. Labarthe rapprochait très justement les jeunes cinéastes italiens (ceux des années 60). Les « rapprochait », car, mise à part cette tendance commune, leurs films sont des plus différents, et ce n'est pas sans quelque artifice que l'on mettrait dans le même sac Rosi et Olmi, de Bosio et Bertolucci... Pourtant, cette diversité même est signe d'unité : aujourd'hui, le cinéma italien est le seul dans le monde (avec, mais à moindre titre, le suédois) à faire s'échanger et se confondre œuvres et génies particuliers avec le génie d'un pays. Pour divers que soient ici les films, et éloignés leurs auteurs, ils sont avant tout italiens à nos yeux, et nous nous plaisons à retrouver dans leur variété les contrastes et les visages de l'Italie elle-même.*

Car enfin, une pareille constance dans la jeunesse est pour le moins signe à la fois de grands cinéastes et d'un grand cinéma, d'un cinéma national en même temps que personnel. Plus que tout autre multiple — par le nombre de ses animateurs (il n'est pas depuis 1960 d'année qui ne révèle une nouvelle génération de cinéastes) autant que par l'éventail de ses ambitions et de ses thèmes — le cinéma italien est cependant centré sur un unique sujet, sur une seule réalité : l'Italie. Car aujourd'hui, juste retour, c'est l'Italie qui est néo-réaliste et le cinéma sa critique.

A travers Le mani sulla città, I mostri *ou* Il terrorista, *ce n'est pas seulement le dire d'un homme ou le talent d'un cinéaste qui transparaissent : c'est, background ou premier plan, contexte ou sujet, l'Italie entière qui passe et laisse à chaque image un peu de sa trace impérieuse... Si donc il n'est pas question de parler d' « école » ou de « nouvelle vague » italienne, c'est néanmoins à un tout que nous avons affaire devant le cinéma italien comme devant l'Italie; et si nous avons choisi pour illustrer ce tout* I fidanzati *et* Prima della rivoluzione, *c'est que ces deux films, au départ sans rapports, et par des moyens très opposés, aboutissent au même point, qui est de raconter ensemble l'aventure d'un individu et celle d'une société et d'un pays, l'une conditionnant l'autre, mais prenant aussi d'elle son sens et sa valeur. De plus, si différents que soient l'un de l'autre Olmi et Bertolucci, ils le sont plus encore des autres nouveaux italiens : par quoi leur cas prend valeur d'exemple, et permet de compléter ceux de Rosi ou de Bosio, dont nous avons déjà parlé, ou parlerons bientôt, par ailleurs.*

I. — Prima della rivoluzione.

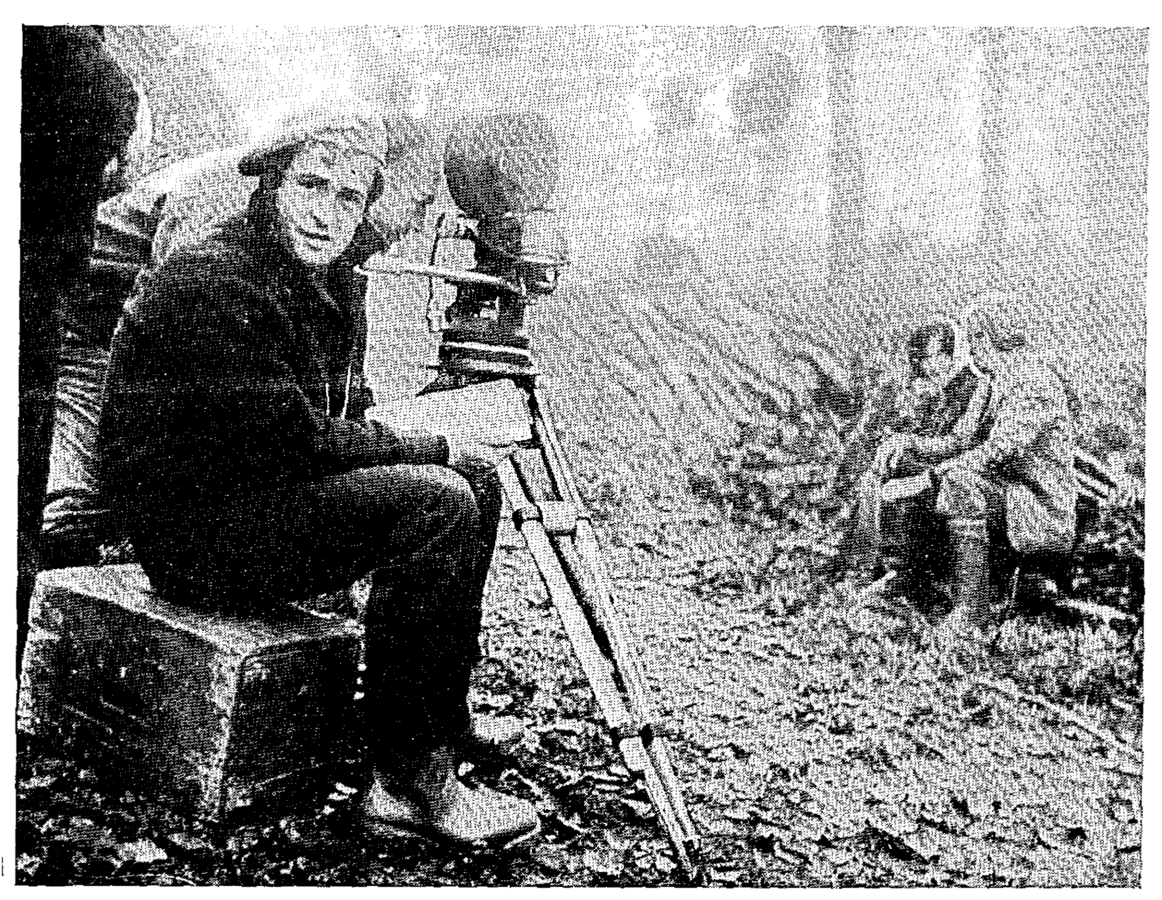
La beauté de *Prima della rivoluzione,* deuxième long métrage de Bernardo Bertolucci, et la force du dialogue qu'il engage, le plus immédiat possible, avec nous, semblent d'abord tenir à ce qu'il participe à la fois du journal intime, du carnet de route et de la confession. Comme eux, multiple et dense, les citations mêlées aux références et les obsessions personnelles aux plus vastes débats; désordonné et parfois confus, mais la dispersion même y tourne à sa gloire; riche de ses excès comme des faiblesses qu'il assume, et tel qu'aux inquiétudes du héros celles du récit s'accordent sans faillir.

Le goût persistant du fini, le mépris dans lequel on continue de tenir l'ébauche et l'esquisse ont fait regretter à certains que le film fût, justement, ce qu'il est. A la Cinémathèque, où il a été présenté voici quelques jours, le public — impressionné malgré tout — y allait de sa petite mise en scène après coup, déplorant tel mouvement d'appareil, ceci chez les acteurs, cela dans le dialogue... La croyance en un style *neutre* continue fâcheusement de survivre, selon laquelle existerait une mise en scène standard sur une histoire donnée, à laquelle, à plus ou moins bon escient, un Welles viendrait ajouter ses contre-plongées, un Ophuls ses mouvements d'appareil, un Godard ses faux-raccords. En fait, si le brouillon est perfectible, l'esquisse, nous le savons bien, ne l'est pas et, dans le cas de *Prima della rivoluzione,* s'agit-il bien d'un brouillon? Un tel film n'échappe pas si aisément à son auteur que les plans n'y participent d'un équilibre certain, d'une évidente beauté plastique; le déroulement du récit est d'une grande force de conviction, les recherches de style fréquentes et le plus souvent heureuses. Beautés et démesures ne s'y succèdent pas selon une alternance qui serait celle de la réussite et de l'erreur, mais semblent aller de pair, comme si le film trouvait une force nouvelle dans l'imminence à chaque fois reculée du naufrage. De plus en plus, il semble douteux qu'existe au cinéma l'équivalent de notes hâtivement jetées sur le papier, ou de coups de pinceaux frénétiques, et la notion de brouillon y est-elle même concevable? Tout vrai cinéaste s'attaque et prend appui sur une matière préexistant au film, le réel, avec la volonté plus ou moins avouée d'y mettre un peu d'ordre : le reste n'est que brouillage de pistes dérisoire (confusion ajoutée à la confusion), ou pattes de mouches comme dans le cinéma beatnick. Tout autre est le désordre de *Prima della rivoluzione :* rendu et comme gagné, et la confusion redistribuée selon une savante et nouvelle anarchie, mais tels qu'en eux persistent les traces de leur passage par la volonté ordonnatrice du cinéaste, qui les rend sous un état *second,* comme si le laisser-aller et les négligences devenaient maintenant le comble de la maîtrise et de la lucidité.

L'on voit aisément que c'est la sincérité de Bertolucci qui apparaîtra alors suspecte, comme les belles phrases de Pascal et le naturel « affecté » de Stendhal à Valéry. Mais depuis longtemps, heureusement, on n'assimile plus le spontané à l'authentique. Un auteur ne trouve pas de quoi s'apaiser dans le spectacle si bien rendu de ses inquiétudes, mais au contraire matière à nourrir les mêmes, son drame vient peut-être de ce qu'il ne peut rien dire simplement, et qu'aux poètes, comme l'écrivait Paulhan « .. les actes les plus simples... sont déjà difficiles, par exemple, voir : il y a en eux comme un défaut d'esprit que traduisent les métaphores ».

D'où vient que certaines véritables œuvres modernes mobilisent en nous une part nouvelle, l'inattention, jamais plus proches de l'essentiel que lorsqu'elles semblent le perdre de vue, le noyer sous les digressions, les références et les citations. Bertolucci a vingt-trois ans, il appartient à la race des cinéastes cinéphiles et nul ne songera à lui reprocher de nous dire, très directement, son admiration pour Hawks, Hitchcock, Rossellini, Ray et Godard. Mais voilà le film le plus personnel qui soit, et dont il n'est pas un plan peut-être qui ne se réfère, directement ou non, à un autre film, le plus souvent de la nouvelle vague française. Là où Torre-Nilsson (ou Gobbi) tente d'accaparer l'inempruntable, disons le ton, la lumière ou la voix d'un cinéaste, Bertolucci, lui, ne prend qu'un pur appareil formel, un procédé d'écriture, une idée de montage ou un mouvement de caméra. Il emprunte des sentiers que d'autres ont tracés avant lui, mais en y inscrivant la trace de ses propres pas, au lieu que, dans le désert de Gobbi, il ne reste qu'une carcasse vide que nul sang nouveau ne vient faire vivre. Tout peintre qui inscrit dans son tableau un morceau de journal le fait participer à un espace qui ne lui doit rien, auquel il se soumet entièrement, celui justement du tableau ; seul un idiot tenterait de nous communiquer en même temps l'intérêt ou l'émotion propres au fait divers que relate le journal. Tel mouvement de caméra n'est pas beau, dans *Prima della rivoluzione,* parce que repris de *Vivre*

Prima della rivoluzione, tournage: Bernardo Bertolucci.



sa vie, encore moins nous touche-t-il de la même façon, il le fait *autrement*, puis nous pensons *qu'il vient* de chez Godard. Les seuls emprunts valables sont les plus extérieurs, ce pour quoi on ne les voit jamais.

Le film de Bertolucci, j'en ai peur, déplaira à certains : ceux qui, par exemple, tournent en dérision l'aveu du doute et de l'indécision (voir *Le Petit Soldat*) ou du moins ne l'admettent qu'accompagné d'une délectation perverse. Trop peu affirmatif pour satisfaire leurs engagements, trop révolté contre le désordre et l'inquiétude pour leur goût morbide de l'auto-destruction, le film leur paraîtra « suspect et démagogique ». Les références critiques aux héros négatifs de Sartre en font déjà la preuve, quand il me paraît plus juste de regarder du côté de la lucidité douloureuse des personnages de Stendhal (le fait que l'histoire se passe à Parme, que la fiancée du héros s'appelle Clélia, et qu'il « couche vaguement avec sa jeune tante », comme je l'ai lu quelque part, tiennent lieu de repères), donc des vrais solitaires. *Il appartient aux créateurs d'être toujours avant les révolutions.*

Jean NARBONI.

2. — I fidanzati.

Les Fiancés nous parlent d'abord d'amour. Amour figé et comme aveugle dans les premiers temps, quand les fiancés *pourtant* sont l'un à l'autre et dansent ensemble : mais c'est qu'alors leur présence leur *tient* lieu de conscience et les engourdit dans la certitude sans faille de *leur amour* et de leur union prochaine. C'est Milan, c'est le Nord et c'est la brume de l'habitude. Mais voici que l'homme a l'occasion de gagner un peu mieux sa vie (et celle du couple prochain) en partant travailler dans le Sud. Ils se séparent donc, un peu gênés. Avec la distance entre eux les questions *naissent* : s'aiment-ils, s'aimaient-ils hier durant les bals répétés et se retrouveront-ils amoureux ? Et en même temps que ces questions amènent en chacun la conscience *de l'autre* et la reconnaissance de son éloignement, c'est-à-dire de son altérité, en même temps qu'elles obligent chacun d'eux à la lucidité sur le couple qu'ils forment, elles *permettent* les réponses qui manquaient auparavant (quand il n'y avait pas de questions) : la séparation qui les troublait d'abord les assure désormais de la solidité de *leurs* liens, l'absence renforce leur présence l'un à l'autre et manifeste la nécessité de cette présence. L'épreuve de leur amour le prouve.

Il n'est pas interdit de voir dans ce rôle dynamique (et plus ou moins positif) de l'épreuve la référence au thème constant *de l'obstacle* dans le « roman courtois ». Ici comme là, ce qui empêche est en fin de compte ce qui permet ; plus, c'est l'obstacle qui valorise ce qu'il arrête ; d'une *certaine manière*, il n'y a point d'amour sans difficultés, la peine d'aimer ne vaut d'être prise qu'en raison des peines d'amour qu'elle entraîne, et c'est le désir de s'unir *qui crée* sournoisement les résistances à l'union autant qu'il s'en sert pour s'affermir et s'affirmer. Et cette démarche un peu perverse est celle, *non* seulement du *roman* courtois, mais de la pensée précieuse tout entière.

Ce n'est pourtant pas tout à fait comme un sonnet de Pétrarque et moins encore du Cavalier Marin que se *présentent* à nous *Les Fiancés*. Et même, à rebours de toute préciosité ou recherche, beaucoup n'ont voulu voir dans cette *histoire d'amour* que la platitude d'un amour sans histoire ou la fausseté d'une histoire sans amour. Que deux fiancés s'aiment, je n'ignore pas que certainement cela n'a rien de bien *original*. Est-ce même assez pour faire un film ? Du moins est-ce trop peu pour deux fiancés que de s'aimer : on sait qu'il faut encore que cet amour — si amour il y a, et pour montrer précisément qu'il y a là amour — les éprouve et les fasse conquérir, séparés, leurs raisons de s'unir à nouveau. De même l'histoire de cet *amour forcément* difficile doit-elle passer par l'épreuve de son récit et la difficulté de se dire pour être enfin dite.

La distance entre deux êtres est ce qui les rapproche ; la difficulté de s'aimer s'efface devant celle de communiquer cette difficulté ; l'amour puise ses forces dans la mise en question de ses possibilités d'expression et de *manifestation*. Voilà qui nous rapproche de Pétrarque. Je ne donnerai pour exemple de cette démarche précieuse du film que le très révélateur moment où nos fiancés, séparés par des milliers de kilomètres, s'interrogent sur leur amour, c'est-à-dire d'abord sur la communication de cet amour : vite déçus (et ruinés) par le *téléphone*, ils s'écrivent. Et qu'écrivent-ils, sinon leur peine à

écrire, sinon leur maladresse à exprimer ce sentiment dont ils débordent ? L'un et l'autre s'accusent de ne pouvoir rendre la force de leur amour par des mots — et chacun admire en l'autre qu'il y parvienne si bien. C'est un jeu de renvois entre deux miroirs qui se disent infidèles et se voient fidèles, chacun se prétendant impropre à restituer l'image qu'il avoue cependant recevoir parfaite de l'autre...

Tout d'abord ce dialogue est trop subtil et Olmi l'utilise de façon trop concertée pour qu'on croie longtemps à son éventuelle naïveté. Ou plutôt, c'est que la subtilité s'y plaît à adopter les hésitations de la maladresse et les maladresses de la naïveté. Chacun dit *recevoir plus qu'il ne donne*, mais sans doute donne plus qu'il ne reçoit. Et ce concours d'humilité n'est pas précisément sans évoquer les assauts de courtoisie ou les échanges de galanteries, quand le chevalier ou le troubadour se noircit aux yeux de sa dame pour mieux en rehausser l'éclat, quand aimer c'est se dire avant tout indigne de l'être aimé... Sous le masque de la convention et derrière la neutralité du ton et la platitude initiale du propos se dégagent donc à la fois la préciosité et la subtilité d'Olmi, chacune visant à effacer les marques de l'autre et avec elle conjuguée pour leur efficacité mutuelle.

Dans le dialogue de muets (mais non pas de sourds) qui s'installe entre les fiancés, chaque signe est ainsi, au départ, plus ou moins vide et proche du cliché ; mais à l'arrivée, au cours de l'aller-retour, il se charge de plus de sens qu'il n'en aurait lors d'une désignation univoque : si bien que ce voyage où les mots se disent impuissants à dire l'amour et cependant le portent, résout le problème de la communication en même temps que celui de la sincérité de cette communication. L'échange amoureux, le transfert et l'enchère comblent d'abord *l'espace et le temps qui séparaient* ; mais aussi la difficulté de dire l'amour aplanit les difficultés de s'aimer en même temps qu'elle les désigne : pareillement la préciosité du principe s'absorbe-t-elle dans son application stricte et l'habileté de la démarche dans la simplicité retrouvée.

De la même façon, l'épreuve d'aimer se conjugue avec celle de conter, et la complexité de leurs interférences (de la démarche) ne peut qu'aboutir à la simplicité première qu'aimer et conter présentaient comme leur accomplissement : ici et là l'union des dualités. C'est-à-dire que le film au cours de son développement comme les fiancés au cours du film et de leur amour sont mis en face de la question de leur nécessité commune ; il se passe que cette nécessité s'avère non seulement commune, mais sans doute aussi *réciproque* puisque, pour le film, la question de son pourquoi (pourquoi continuer, pourquoi donc avoir commencé et pourquoi s'accomplir et s'achever ?) résout celle de son comment ; tandis que pour les fiancés eux-mêmes, c'est la question du comment (comment continuer de s'aimer malgré, comment poursuivre ensemble sur des voies séparées, séparés sur la même voie ?) qui résout la question du pourquoi. On voit bien qu'ici propos et forme, pour nécessaire et parfaite que soit donc leur relation, loin de ne faire (selon le cliché célèbre) qu'un, font doublement deux.

Non seulement Olmi joue de cette ambiguïté sur tous les plans du récit, mais elle est le principe effectif d'un film qui renverse les apparences et retourne les conventions en utilisant à cet effet (comme les auteurs précieux) apparences et conventions elles-mêmes. Pour le regard du cinéaste les apparences sont d'abord trompeuses : mais c'est également sur leur duplicité que s'est toujours bâti le Baroque : « De l'inconstance à la permanence, du multiple à l'un, du paraître à l'être, le parcours est sinueux mais cohérent ; les points extrêmes de l'itinéraire se répondent de loin, vivent et vibrent l'un par l'autre : le monde s'éprouve instable et dispersé au regard d'un ciel fixe et simple... on chemine vers l'un à travers le multiple. » (Telle est la description que Jean Rousset fait de la démarche baroque).

Ainsi il faudra chercher la préciosité des *Fiancés* d'abord et paradoxalement dans la simplicité de son ton et la discrétion de son rythme : partis pris contraires à ceux que l'on associe d'ordinaire au précieux ; mais cette inversion-là est à l'image de tout le film et on la doit, comme le reste, elle-même au même souci précieux : souci de dédoublement des êtres en leurs images parfaites et imparfaites, de dédoublement des apparences en leurs termes de résolution extrêmes, le « banal » et le « poétique » ; mais aussi opposition de tous les termes dédoublés : tendresse et dureté, mouvement à la fois calme et brûlant ; aspiration à contrarier ce qui naturellement (ou conventionnellement) s'allie, souci d'allier en même temps ce qui ne peut qu'être séparé. Doubles démarches qui répondent bien à l'esprit de la perversion précieuse, mais qui font, en même temps que leur renversement, une *critique* des apparences : la perversion s'en prend d'abord à la convention mélodramatique ou pseudo-réaliste. C'est un jeu de l'esprit à risquer et à produire la force des choses.



I fidanzati : Carlo Cabrini.

En jouant de la contrariété des semblables, de l'obstacle et de l'épreuve, il est déjà remarquable qu'Olmi ait rejoint, par delà toutes les barrières ou courbes temporelles et spatiales que l'on voudra, cette grande tradition de l'art italien. Mais la séparation de ce qui va s'unir *débouche inévitablement* sur l'union de ce qui se sépare, et les fiancés tendent l'un à l'autre comme les contradictions d'un pays s'unissent en lui. Si l'alliance des extrêmes est le mode préféré du poète, elle est ici tout autant pensée de l'Italie sur l'Italie : lieu de tous les brassages et de tous les contraires, que l'on est forcé de penser ensemble : et c'est en effet en pensant double que l'on est à même de saisir dans ce qu'elle a d'unique leur réalité.

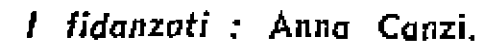
Le cinéma italien s'est longtemps vu partagé et quelque peu déchiré entre les contrastes qui font l'Italie ; obligé, le plus souvent, de renier à moitié ou de montrer à moitié ; victime d'une disparité qui, *le dépassant de tous côtés*, le faisait toujours mentir. Le néo-réalisme a été la première tentative de synthèse de ces oppositions et de dépassement de ces contradictions inhérentes à l'Italie comme à son cinéma. Dans l'ouverture de ce regard totalisant, la multiplicité des apparences s'est avouée elle-même comme apparence ; et le désordre ou la lutte des traits se sont réduits jusqu'à recomposer un visage unique et cependant varié, simple en vérité — ou plutôt d'une ambiguïté désormais avouée et critiquée par cet aveu.

Telle est aussi l'ambition des *Fiancés,* qui se réclament en cela nécessairement du premier Rossellini ; mais ils sont en même temps modernes en ce que cette ambition à son tour s'avoue telle, constituant, dès lors, et le mobile du film et son propos exprimé. C'est-à-dire que le sujet du film comme sa structure sont cet essai d'unir ; et de montrer, en même temps, que cette union d'abord rêvée n'acquiert de réalité qu'à travers précisément ce qui l'empêche et la rend idéale. Réunion de deux êtres ; et avec eux des dualités qui les entourent et les éloignent à la fois : dualités des groupes humains, des mœurs, des contextes ethniques et géographiques, de l'ordre social, de la société elle-même et du pays tout entier.

Par exemple, *Les Fiancés* sont à la fois témoins et critiques des oppositions Nord-Sud, ouvrier-patron, des contrastes de classes, de lieux, de climats, de mœurs... Mais la nouveauté d'Olmi est, au lieu de traiter ces difficultés comme matière ou objet, de les intégrer à la structure même du film, de faire que la démarche et ses termes s'épousent et s'échangent : le film commence dans le Nord et dans un lieu clos (le bal), à quoi répondent la lassitude et l'inconscience amoureuse des fiancés ; il se poursuit en Sicile, où l'on voit l'homme fuir le lieu fermé de sa chambre et celui de son usine pour rechercher les grèves et les ouvertures — espace, souvenir, lettres et espoir. De même, cet ouvrier qui vit un véritable roman d'amour courtois s'oppose à ses patrons : mais s'il se distingue d'eux, c'est avant tout qu'il est plus distingué.

Car ces oppositions, comme les obstacles à l'union amoureuse, ne sont jamais dramatiques, mais au contraire dédramatisées à l'extrême. Point de lutte entre elles, pas plus qu'il n'y a de révolte des fiancés contre les contraintes qui les éloignent, car on sait qu'Olmi joue de ces contrastes, qu'il pose comme des contraires désireux de s'abolir et tentés par leur apparité. Ce consentement n'est pas pour autant renoncement à la critique, ni attitude plus ou moins idéaliste en face d'une fatalité des faits tels qu'ils sont. Intégrer les faits au récit, la force des choses à leur expression, c'est les entraîner dans une dialectique qui les pose en même temps qu'elle les dépasse. C'est décrire et critiquer dans le même mouvement, mieux que la caricature sociale d'*Il posto* n'y pouvait prétendre. Pour une fois associés, démarche critique et démarche esthétique, néo-réalisme et préciosité montrent que la vie et l'œuvre ne sont possibles qu'à travers leur impossibilité, grâce à quoi l'échec est toujours *derrière* l'existence.

Jean-Louis COMOLLI.



I fidanzati : Anna Canzi.

Reste à montrer en quoi ces deux films, choisis comme témoins de tout un cinéma, se réfèrent directement, quoique plus ou moins explicitement, à la démarche néo-réaliste d'origine. Par exemple, c'est à chaque instant que l'on retrouve, dans I fidanzati *comme dans* Prima della rivoluzione, *ce « refus des priorités » par quoi André Bazin caractérisait l'essentiel de l'acquis néo-réaliste : refus, évidemment, d'une priorité de l'acteur sur le personnage et du personnage sur l'acteur (et de même pour le décor) ; mais aussi refus de toute priorité du fait sur le récit, de l'élément sur la structure, de la partie sur l'ensemble (et vice versa). Sur le même plan se trouvent également critique sociale et aventure individuelle, hommes et contexte, le plus de présence physique au sein du plus abstrait discours, simplicité en même temps que richesse, invention et document, empirisme et didactisme, fiction et description... Certes, le néo-réalisme tout le premier prétendait à cela ; mais il n'y est pas toujours parvenu, du moins aussi complètement : privilégiant quelques-uns de ces rapports, il arrivait souvent que ce soit aux dépens des autres possibilités du couple cinéma-réel. En revanche, si ce jeune cinéma italien, qui se définit malaisément d'un terme, retrouve et prolonge l'esprit premier du néo-réalisme, c'est d'abord dans la mesure où il le mène assez loin de ses définitions initiales et traditionnelles, où il accomplit ce qu'il avait d'inachevé, d'imparfait...*

Pourtant, loin de présenter un front uni, ce « revival » se distingue en deux tendances, opposées semble-t-il (mais toutes deux issues de la division néo-réaliste) : l'une, celle de Banditi a Orgosolo *et d'*Il terrorista, *met au premier plan la préoccupation sociologique ou politique ; l'autre, celle d'Olmi et de Bertolucci, semble primer l'itinéraire individuel sur fond de critique sociale ou politique. Mais l'une et l'autre tendance opèrent en fait la même fusion des deux termes (la même révolution par rapport au néo-réalisme) : associant dans la même démarche les deux pôles entre lesquels voyageait celui-ci, les deux tentations qui tour à tour l'accaparaient : soumission au réel d'une part (mais que l'on aurait tort d'assimiler à une « objectivité », même si elle y vise :* Paisa *et Zavattini), de l'autre, mise en cause de ce réel, de sa valeur et de sa suffisance, par l'intermédiaire alors de la fiction* (Stromboli, Voyage en Italie...). *Dans la plupart des films italiens actuels ces deux voies sont mêlées, le réel et son ambiguïté donnés dans le même moment ; le récit romanesque et la thèse critique se confondent, ou plutôt,* c'est le récit qui tient lieu de critique au réel.

Si l'on préfère, c'était, pour le néo-réalisme, tantôt l'ambiguïté du monde qui faisait la simplicité du cinéma, tantôt l'ambiguïté du cinéma qui avouait la simplicité du monde ; alors qu'ici film et réel sont en même temps ambigus, et ne se distinguent l'un de l'autre que pour mieux se renvoyer leur image. Là, l'ambiguïté était la qualité du parcours et le mode de l'échange entre film et réel, description et fiction ; elle est ici elle-même parcourue, et c'est en elle que s'éprouvent les modes du film et ceux du monde : le film part de l'ambivalence des faits, du réel (de la duplicité des apparences), il s'en nourrit, s'en affecte lui-même, pour aboutir à celles du film et du monde. Ce qui peut se dire encore d'une autre façon : en se référant à l'article-clé d'André Bazin sur Paisa. *Définissant la démarche néo-réaliste comme la substitution au récit classique — trajet imposé — de fragments de réalité, Bazin comparait ces morceaux bruts de réel aux pierres d'un gué, dont on ne peut pas dire qu'elles soient là pour permettre la traversée du cours d'eau, mais simplement qu'elles sont là. Il incombait alors au spectateur de lier ces fragments, de retrouver leur cohérence (celle aussi bien du film et du monde), leur unité profonde, d'établir, entre ces pierres isolées et non affectées, un pont pour traverser : le spectateur, à son tour, inventait le film en reconnaissant le monde. Encore pouvait-il refuser de le faire, accepter la noyade comme il acceptait, auparavant, un parcours de tout repos, un itinéraire touristique sans dangers ni surprises, sans regards même sur le paysage...*

Désormais, cela même semble refusé au spectateur. En mêlant une fiction qui joue au réel et un réel qui s'organise selon les termes de la fiction, le jeune cinéma italien intègre les pierres au pont. Le pont ne cache pas les pierres qui le font, il les met même en valeur ; les pierres ne masquent pas non plus le pont qu'elles forment. Il y a à la fois le pont en tant que pont, comme trajet imposé, et les pierres en tant que pierres, faisant partie du pont mais conservant du gué la non-destination et l'instabilité. Comme si récit continu et pont entre les pierres n'étaient, en fin de compte, rétablis que pour être au même instant remis en question : chemin et parcours. Comme si ce cinéma rétablissait sous nos pas la sécurité d'un passage afin de mieux l'éprouver, et nous contraindre, une fois engagés, à en faire nous-mêmes l'épreuve. C'est en ce sens que la fiction sert ici de critique au réel : désormais le néo-réalisme est non seulement un mode d'approche,

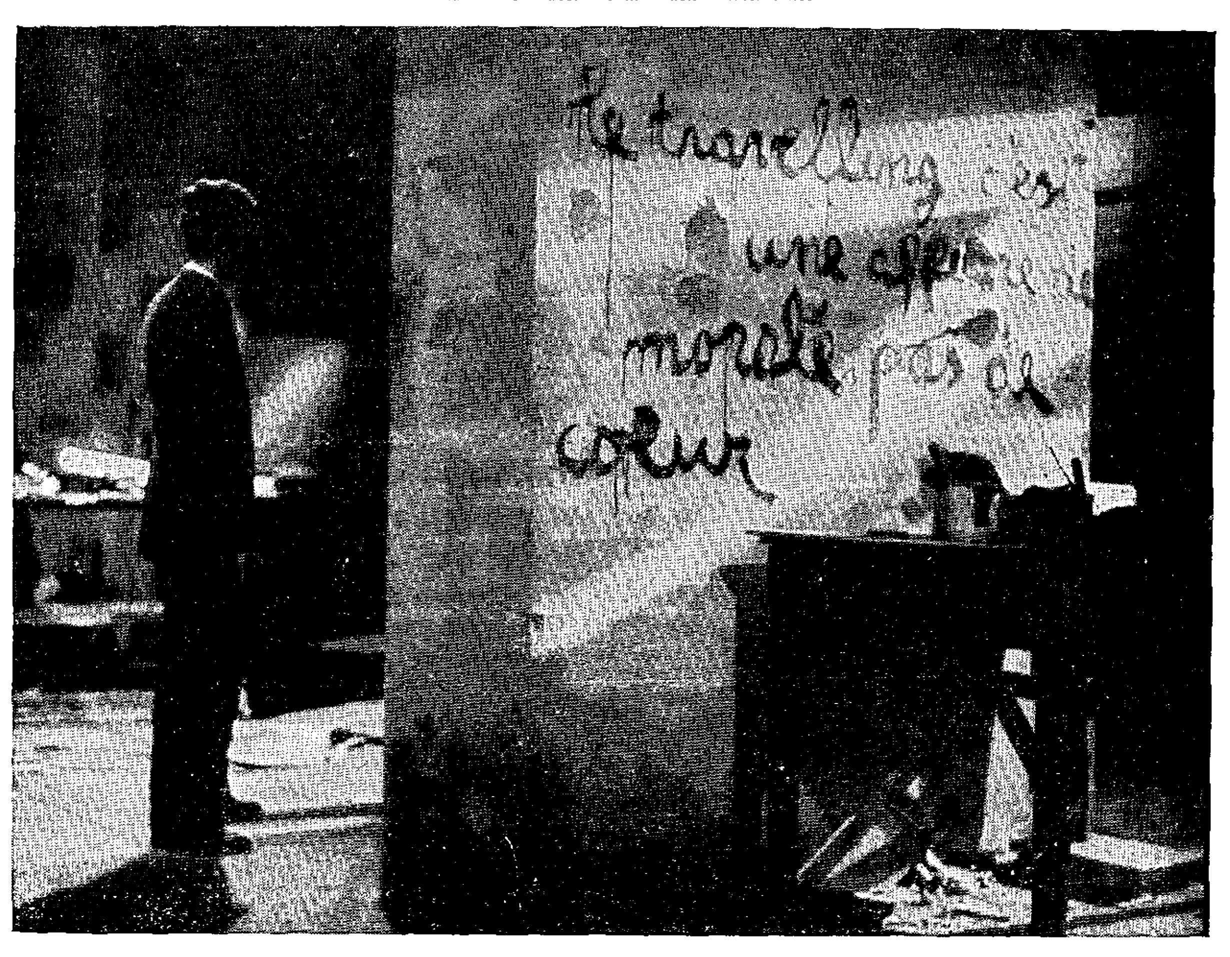
d'expression et de critique du réel, mais il est lui-même considéré par le cinéma comme mode exprimé du réel et, en cela, soumis à la critique.

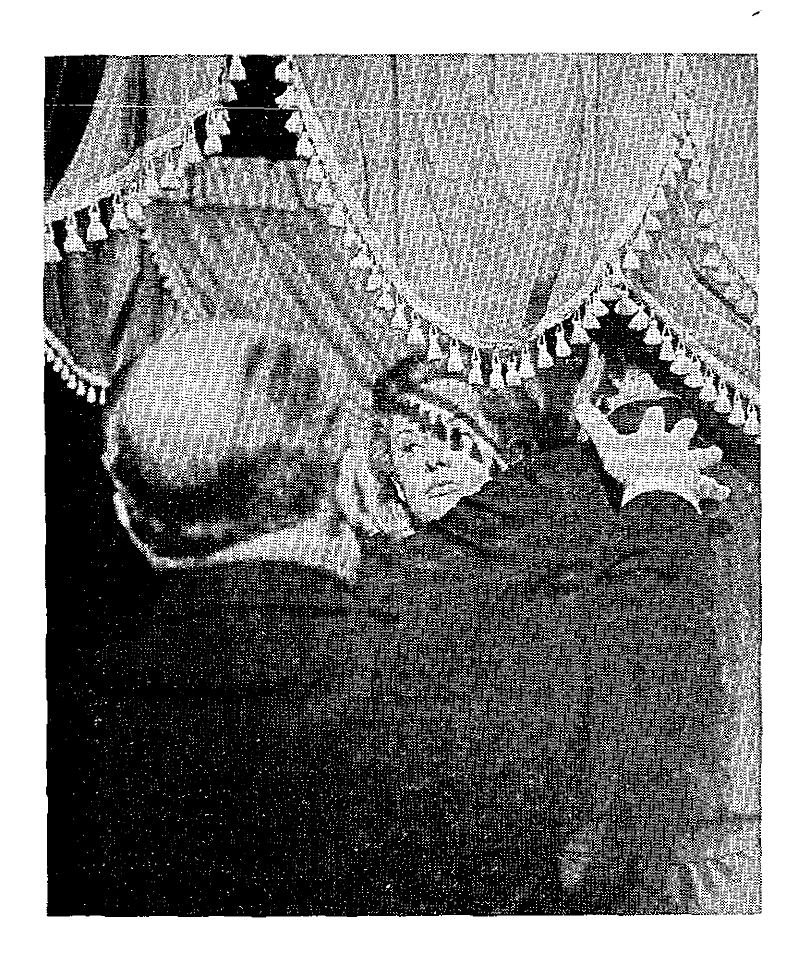
On oppose volontiers le jeune cinéma italien au jeune cinéma français, en ce que le premier serait « positif », engagé, affirmatif en même temps que lucide et critique, et le second voué aux doutes, aux confusions et incertitudes. Or, autant que Godard et Resnais, Bertolucci et Olmi, pour nous en tenir cette fois à eux, nous semblent, avant tout, poser des questions. Et d'abord à nous-mêmes. Très différents l'un de l'autre, I fidanzati *et* Prima della rivoluzione *sont deux exemples privilégiés de cette dialectique du doute et de l'affirmation. L'un parce qu'il est déchirement, inquiétude, question incessante, mais dont la force nous concerne à coup sûr ; l'autre en ce qu'il ébranle son existence même et la force apparemment sûre de son trajet par le doute final qu'il dévoile.* — J.-L. C. et J. N.

PRIMA DELLA RIVOLUZIONE, film italien de BERNARDO BERTOLUCCI. *Scénario :* Bernardo Bertolucci. *Images :* Aldo Scavarda. *Musique :* Gino Paoli et Ennio Morricone. *Montage :* Roberto Perpignani. *Interprétation :* Adriana Asti, Francesco Barilli, Allen Midgette, Morando Morandini, Cristina Pariset, Cecrope Barilli. *Production :* Iride cinematografica, 1963-64.

I FIDANZATI (LES FIANCÉS), film italien d'ERMANNO OLMI. *Scénario :* Ermanno Olmi. *Images :* Roberto Soveso. *Décors :* Antonio Visone. *Musique :* Gianni Ferrio. *Interprétation :* Carlo Cabrini, Anna Canzi. *Production :* Titanus Sicilia - S.E.C.I. « 22 dicembre », 1962. *Distribution :* U.G.C. - Ursulines - A.Z. Distribution.

Bernardo Bertolucci : *Prima della rivoluzione*.





Alfred devant

Hitch et Tippi.

Lors de son bref séjour à Paris (qui coïncidait avec un *nouvel hommage rendu* à son œuvre par la Cinémathèque), nous avons interrogé Hitchcock sur son dernier film.

— Est-ce que Marnie **vous paraît proche de** *Notorious ?*

— Oui. J'ai pour la première fois utilisé des personnages qui ne sont pas parfaits. **Notorious** était vraiment une histoire d'amour avec en *dessous une histoire* d'espionnage. Les producteurs commirent l'erreur de penser que c'était une histoire d'espionnage, et **peut-être** une histoire d'amour...

Marnie, *encore une fois,* est une histoire d'amour, mais aussi une histoire policière. L'homme cherche à connaître le vrai visage de la fille qu'il veut épouser, une voleuse, mais avec un fond étrange. Le film est policier, non parce qu'elle est une voleuse, mais à cause de ce qui la fait être une voleuse. C'est une enquête sur la psychologie de la fille. Ce qu'il s'agit de savoir, et qui est expliqué, c'est pourquoi *elle réagit lorsqu'elle voit du rouge.* C'est un leitmotiv du film. A ces moments-là, son visage, ainsi que tout l'écran deviennent rouges.

— Le personnage de *Marnie* est-il le prolongement de *celui* de *Marion dans* *Psycho ?*

— Non, il est différent.

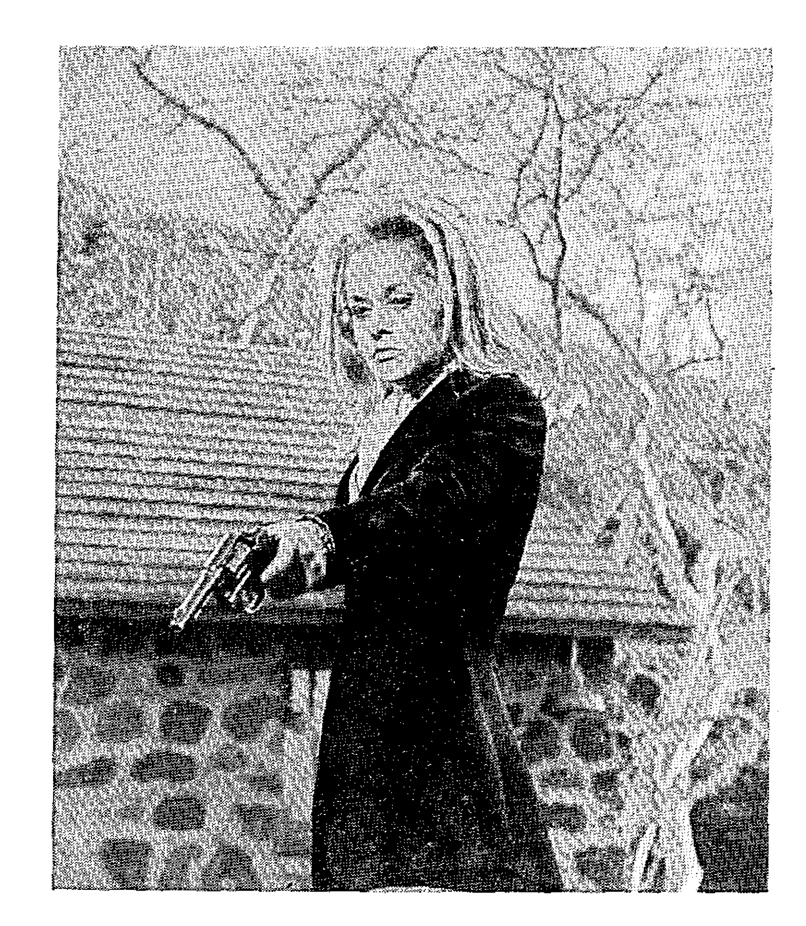
— Quelle différence faites-vous entre le début de Marnie **et celui de** The Birds ?

— La première partie de **Marnie** est beaucoup plus profonde que le début de **The Birds** où rien ne se passe, où la vie est monotone. **Marnie** est une progression d'événements étranges, comme au début de **Vertigo.** On voit l'héroïne voleuse, puis changeant de vêtements, devenant une femme du monde et *montant à cheval, cheveux au vent,* heureuse. Elle se purifie, laisse le vol de côté. Puis on la voit descendre d'un taxi à Baltimore dans une ruelle près du port. Elle va trouver sa mère qui se plaint de l'enfant de la voisine. Ainsi, notre héroïne est une voleuse, une femme du monde, et a une mère étrange. Puis, pour la première fois, elle rêve. Elle fait toujours le même rêve, comme un bruit répété sur une vitre. Elle souhaite que Dieu protège *sa mère, que* pourtant elle n'aime pas. C'est donc beaucoup plus important que le début de **The Birds.**

Truffaut a trouvé **Marnie** trop explicatif. Je pense qu'il enfend par *là qu'il y a beaucoup de* dialogue, mais c'est inévitable dans cette sorte d'histoires. On ne peut faire autrement. Il y a là un caractère psychologiquement très complexe. *Dans une scène, la fille* rêve et l'homme essaie de lui poser une question comme un psychiatre. Vous me « freudez », dit-elle. Il essaie, en lui parlant, de connaître l'origine de son mal. Elle lui dit : « c'est vous qui êtes fou d'être amoureux d'une voleuse, pas moi ». Il y a beaucoup d'explications. Le cheval est l'image du père, elle n'a pas de père et, à la fin, elle doit tuer le cheval blessé. Ce fut une scène difficile et que je n'aime

Hitchcock

Marnie



Marnie : Tippi Hedren.

pas. J'aime beaucoup les animaux. Alors, je l'ai faite floue. Le sentiment, vous comprenez !

— L'utilisation des véhicules dans vos films semble indiquer que les personnages sont entraînés par leurs sensations...

— J'ai surtout toujours pensé que le mouvement a son point de départ dans la pellicule qui tourne. Ainsi, il faut changer les images le plus souvent possible. C'est pourquoi je ne peux comprendre les metteurs en scène qui, lorsqu'ils ont un mouvement, font un plan général pour voir le personnage qui traverse l'écran. Je préfère être près pour être plus conscient du mouvement. On a ainsi l'émotion du personnage. L'ennui, lorsque la caméra recule, c'est que l'on a un ralentissement. Ainsi, dans une gare, si le train passe, c'est impressionnant, mais à cinq mètres, ça l'est moins et, à un kilomètre, le train semble aller doucement. Ce qui m'intéresse, c'est l'émotion en relation avec le mouvement. Marnie tombe de son cheval avant de le tuer, il y a alors un gros plan sur elle ; puis elle court à la ferme, toujours en gros plan, car il faut montrer l'émotion. Je ne montre jamais où elle va, son point de vue. Dans une autre scène, j'aurais montré la ferme, mais là, je ne la montre pas, on se retrouve tout à coup devant la ferme. Quand il y a émotion, il ne faut pas la perdre dans l'étendue du lieu, mais la conserver avec le mouvement.

— Quels sont vos projets ?

— Seulement mon prochain film : **Trois otages,** qui sera dans la lignée de **North By Northwest** et de **The Man Who Knew Too Much,** mais en beaucoup plus important. Il se déroulera dans différentes parties du monde. Le problème qui maintenant me préoccupe est d'avoir des idées nouvelles, pour ceux qui les copient tout le temps. Récemment, l'adaptateur pour la M.G.M. d'un roman d'Irving Stone (« The Prize ») a avoué qu'il ne savait pas quoi faire et avait copié sur moi ; de même, les auteurs de **From Russia With Love** reconnaissent la provenance de la scène de l'hélicoptère.

— Avez-vous aimé travailler avec Sean Connery ?

— Oui, il a été très bien. Le seul problème avec **Marnie** est de savoir comment le public va réagir.

— Le rôle de Tippi Hedren semble très différent de celui qu'elle avait dans The Birds...

— Oui, très différent. Il est plus profond, plus sobre.

— Quelle est celle de vos actrices que vous avez préférée ?

— La question est difficile, car j'ai toujours eu du mal avec les femmes : il a fallu transformer Eva-Marie Saint. Mais je pense que c'est Ingrid Bergman. Grace Kelly n'a rien fait de vraiment profond et dramatique. Il aurait été intéressant de savoir comment elle aurait interprété Marnie

Jacques BONTEMPS et Jean DOUCHET.

PETIT JOURNAL DU CINÉMA

CNC ETC

Depuis notre dernier écho (nº 156, page 46), la « commission d'avances sur recettes » a poursuivi ses activités.

Petit bilan partiel :

REFUSÉS : un projet de Claude Autant-Lara (scénario de Jean Aurenche), sur le sujet de la contraception ; un projet d'Agnès Varda (scénario et dialogues d'A. V.) — qui, extérieurs repérés, comédiens engagés, co-producteurs déterminés, dates décidées, n'attendait que ce petit coup de pouce (150 000 F) pour démarrer le mois prochain ; le geste d'encouragement faisant défaut, tout s'effondre. — A noter que l'un des juges, M. Queffélec pour ne pas le nommer, a voté contre ce sujet « par égard pour le grand talent d'Agnès Varda ».

AGRÉÉ : *La 317ᵉ section*, projet de Pierre Schoendoerffer (*Ramuntcho*, *Pêcheur d'Islande*), à la gloire de nos vaillants guerriers d'Indochine : trente millions AF de prime pour cette bluette.

A suivre, hélas.

TROP DE MONSTRES

Un couple d'apparence vulgaire et cossue est au cinéma. On projette une scène particulièrement dramatique : des soldats nazis s'apprêtent à fusiller un groupe de civils, au bord d'un chemin boueux, devant un mur nu. L'exécution est brève, les corps des victimes tombent pêle-mêle et les nazis s'éloignent. Alors, dans la salle, du couple attentif jaillit cette réflexion : « Tu vois, c'est exactement le genre de mur qu'il faudrait pour notre maison de campagne. »

C'est une scène coupée (exclusivité Champs-Elysées) du film de Dino Risi. L'autre, « La Journée du député », est également interprétée par Ugo Tognazzi. Celui-ci, en parlementaire démo-chrétien, fait une sorte de retraite dans un couvent où il a pour « femme de chambre » un moinillon très maniéré. Un membre de son parti lui annonce qu'un vieux général s'apprête à dénoncer un scandale immobilier où le gouvernement est compromis, et le prie d'étouffer l'affaire. Le député proteste de sa vertu et refuse d'intervenir, même si cela doit entraîner la chute de la démocratie-chrétienne. Mais quand le général se présente à lui avec son dossier explosif, le député s'esquive en alléguant les obligations de sa charge. Successivement, il procède à une inauguration stupide, participe à un déjeuner mondain, va choisir un dessin animé pour patronage d'enfants, etc. Lorsqu'il rentre à son bureau, le soir, et dit au général exténué d'attendre : « Je vous écoute », l'autre répond : « Il est trop tard, le contrat scandaleux est signé. — Mais voyons, il fallait me dire que c'était urgent ! » Le général s'évanouit, de chagrin et d'inanition. Il est mis à la retraite pour raisons de santé...

C'est, bien entendu, uniquement pour pouvoir faire cinq séances au lieu de quatre au Studio-Publicis, que l'exploiteur a coupé *Les Monstres*. Mais pourquoi avoir choisi ces deux sketches, parmi tous ? — M. M.

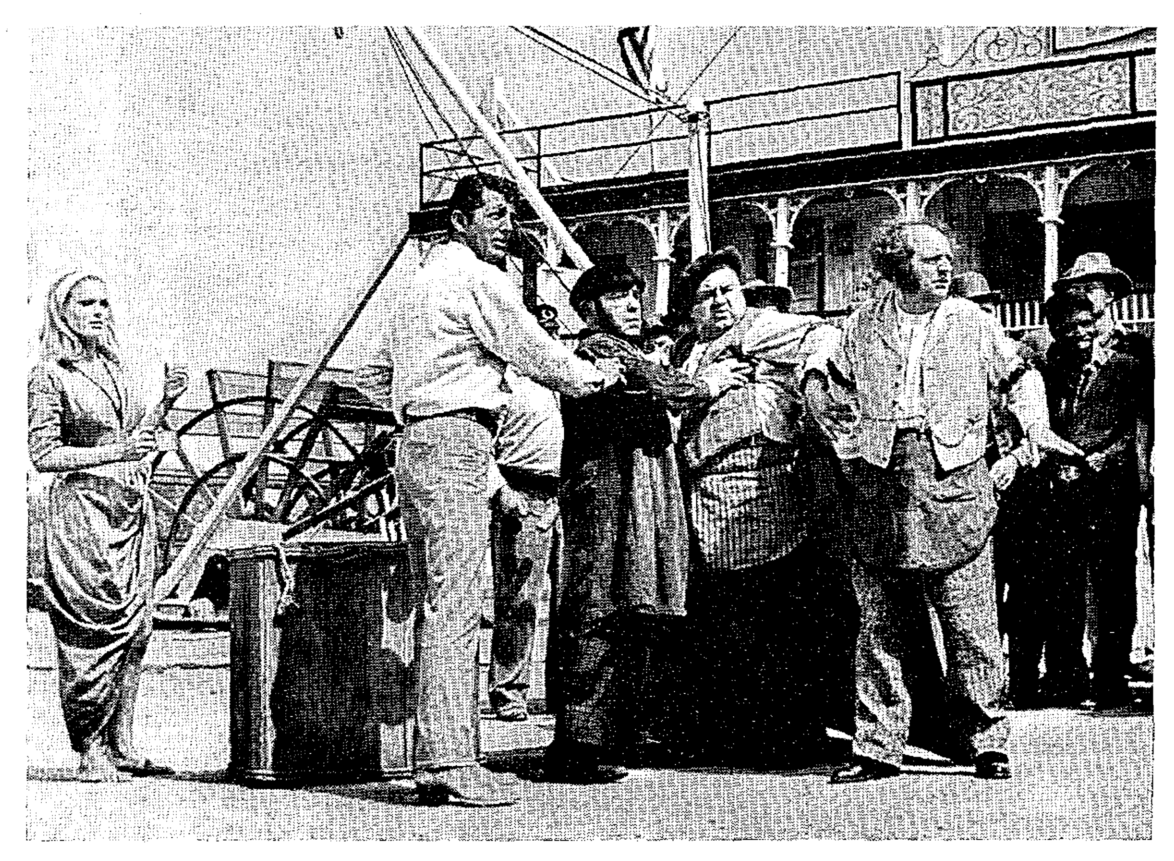
HONNEUR AUX VANDALES

Si, après l'exclusivité, *Les Monstres* ont récupéré leurs deux brebis « égarées », on n'en peut dire autant de quelques autres victimes récentes des grands ciseaux — non, pour une fois, de la censure, mais des distributeurs et exploitants, toujours d'accord dès qu'il s'agit de couper dans la pellicule.

Le dernier film d'Aldrich, *Four For Texas*, a été pratiquement « remonté » depuis ses premiers jours d'exclusivité : un quart d'heure du film a disparu à la suite de la séquence Stooges, par petites coupes insidieuses, quelques plans par-ci, un début de scène par-là ; en somme, tout ce qui dépassait... Etant donnée la structure du film (cf. CAHIERS, nº 156, pp. 53-56), on imagine le résultat : informe et sans saveur, ce qui devait être le but cherché.

Autre victime de choix : le *Cyrano et d'Artagnan*, d'Abel Gance. La copie présentée au « Colisée », dès le premier jour, portait les marques de nombreuses mutilations (une heure, semble-t-il, s'était déjà évaporée, particulièrement dans les passages « galants », où la rime faisait plus d'une fois défaut...) Après une semaine, une quinzaine de minutes avaient à leur tour disparu, et notamment « l'invention du magnétophone », haut moment de cette chronique.

Les salles d'Art et d'Essai (déjà à l'avant-garde pour les écrans panoramiques, les projections floues et autres innovations) s'en voudraient de rester en marge d'un tel mouvement : signalons donc, dès aujourd'hui, les sorties de *Samson* (une bobine a disparu dans l'épisode de la cave) et *The Pumpkin Eater* (plusieurs coupures : entre autres, toute la fin de la scène sous le casque du coiffeur, et la majeure partie de l'empoignade conjugale, dont les photos s'étalaient cependant à la porte du Monte-Carlo). Mais ce ne sont sans doute que ballons d'Essai...



Robert Aldrich : *Four For Texas* — à la recherche des plans perdus (Ursula Andress, Dean Martin, les trois Stooge).

SAINT-BRIEUC

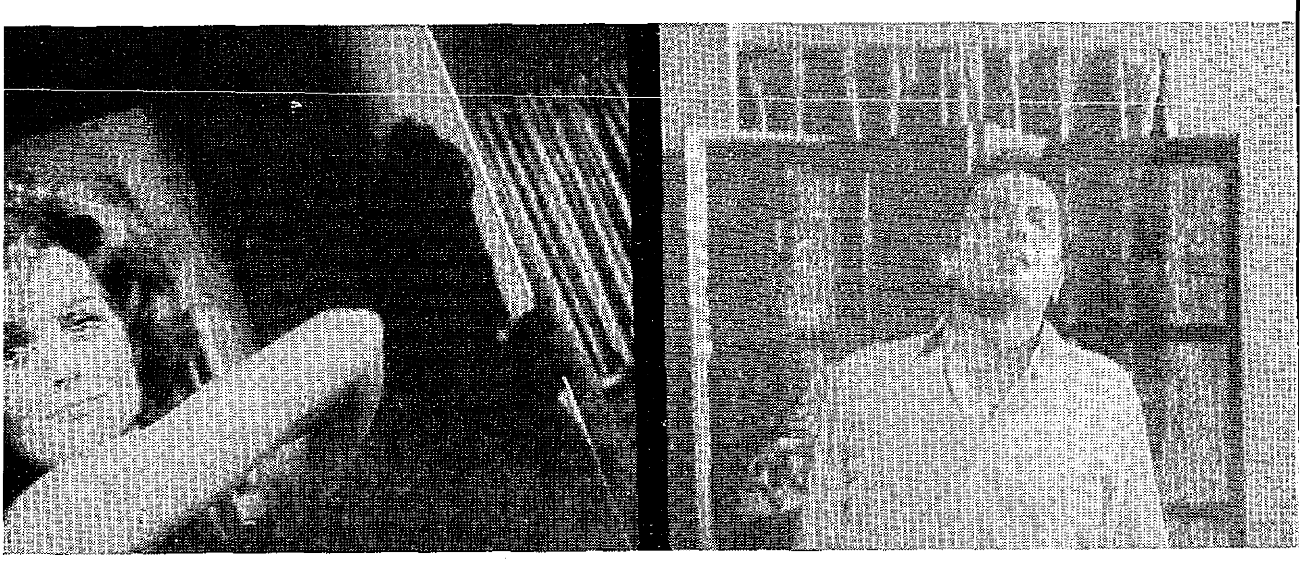
Sous les auspices de la F.F.C.C. et organisé par Jacques Robert, vient de se dérouler le 2e Festival de Saint-Brieuc (Bretagne). Il s'agit de présenter des films en avant-premières, dans une salle populaire, au public habituel, en présence du metteur en scène, des interprètes et quelquefois même du producteur. « Festival » n'est encore que la désignation officieuse de ces « Grandes Premières du Cinéma Français », dont le but est d'aider au lancement d'œuvres dont la sortie ou la carrière rencontrent certaines difficultés. De l'ensemble des films nouveaux (et anciens) présentés, seul se dégage *La Dérive*, de Paule Delsol (Prix de la F.F.C.C.). Le Prix de la ville de Saint-Brieuc a été au *Huitième jour* (M. Hanoun) et celui du public à *Donnez-moi dix hommes désespérés* (P. Zimmer). Ajoutons qu'on se devait de souligner la grâce de Jill Haworth qui illumine *Ton ombre est la mienne* d'André Michel ; ce qui fut fait, sans controverses ni discussions stériles, par la Mention Spéciale des CAHIERS — un seul votant. — P.-R. B.

HOLLYWOOD

CINEMA-ŒIL

D'une lettre de Samuel Fuller, quelques précisions techniques :

« Voici quelques photos de la séquence d'ouverture de mon dernier film, *The Naked Kiss*. Comme je voulais créer des effets-choc par des gros plans en mouvement, Constance Towers a été filmée par l'homme qu'elle attaque dans cette scène. C'est lui qui portait la caméra, son œil fixé à l'œilleton à l'aide d'une courroie lui entourant la tête, et pendant ce temps, elle le frappait avec son sac. Pour le contre-champ, c'est elle qui le filmait en le frappant sauvagement, et le mouvement de son bras et de son corps entraînait la caméra... »



Samuel Fuller : *The Naked Kiss.* — 1 : Plan d'ouverture : « Kelly », la prostituée (Constance Towers), attaque... — 2 : ... son souteneur ivre (Monte Mansfield).

LE FILS DU CARDINAL

George Englund prépare son troisième film : ce sera *The Shoes of the Fisherman*, d'après le roman de Morris L. West, et qui conte la vie d'un cardinal russe élu pape. « Dans le roman, le Cardinal a passé dix-sept ans dans les prisons communistes à cause de sa foi et, lors de son ascension au trône papal, son ancien tourmenteur est devenu premier ministre soviétique. » Et Englund ajoute : « Je vais resserrer davantage le sujet et centrer mon film sur le conflit du Père de l'Eglise et du Maître du Kremlin, chefs d'idéologies opposées, mais tous deux russes au fond de leurs âmes... »

Mais l'accord de co-production n'est pas encore certain. — A.M.

SUICIDE AU SOLEIL

Serge Bourguignon a commencé le tournage de son film américain *The Reward*, après plusieurs mois d'attente. Bourguignon a insisté pour tourner ce western à Death Valley (*Greed !...*) pendant la pire saison de l'année : la température y monte jusqu'à 140 F (60° centigrades) en juin et juillet, et même les animaux fuient le désert ou bien, dans le cas des grands mammifères, sont chassés des pires plateaux par des gardiens en hélicoptères du Ministère des Forêts de l'Etat de Californie. Toute l'équipe de Bourguignon a dû subir un examen médical avant de partir.

The Reward est l'histoire de cinq hommes et d'une femme. La femme quitte son pueblo avec un hors-la-loi. L'alarme est donnée, la tête du bandit mise à prix et quatre hommes chevauchent à leur recherche. Le lendemain, ils les font prisonniers et rentrent, pensant à la récompense qui les attend. Le groupe est surpris par un orage, et une pluie diluvienne qui efface les traces. Le scénario a présentement deux fins, une avec un seul survivant, l'autre avec deux.

« C'est l'histoire de la mauvaise foi, de la difficulté de communiquer, même entre hommes chevauchant côte à côte pour la même cause, et aussi du cheminement d'un homme vers la conscience », révèle Bourguignon.

A son arrivée il y a cinq mois, Bourguignon devait faire *Cassandra* avec Natalie Wood, mais les agents de la vedette lui déconseillèrent de jouer dans un film où l'intrigue lui fait faire l'amour avec son frère, l'inceste étant encore considéré de mauvais goût par la plupart des gens. — A. M.

OUTRAGES

The Outrage est probablement, dans les *annales du cinéma*, l'exemple le plus effronté de pillage. A part la transplantation du Japon médiéval au Far West grande époque, le dernier film de Martin Ritt calque *Rashômon* image par image : la découverte du bandit (Paul Newman) dormant sous un arbre, l'apparition de la femme (Claire Bloom) sous ses voiles, le viol sous les yeux du mari ligoté (Laurence Harvey), tout y est, jusqu'aux versions différentes de l'acte, décrit en termes de peur et d'horreur par la femme et avec humour et irascibilité par le bandit.

Plagiaire avoué en privé : « C'est intégralement le film de Kurosawa, tout ce que j'apporte est mon savoir-faire professionnel » (sic), Ritt n'a même pas eu le courage de donner la nationalité américaine à son bandit, mais, en l'affublant de moustaches en guidon et d'un sombrero crasseux, il nous fait comprendre que seul un sale Mexicain est capable d'un acte aussi odieux. — A. M.



— 3 : Il agrippe sa chevelure : la perruque cède... — 4 : Kelly, chauve, le frappe ; il tombe...

VERDICTS

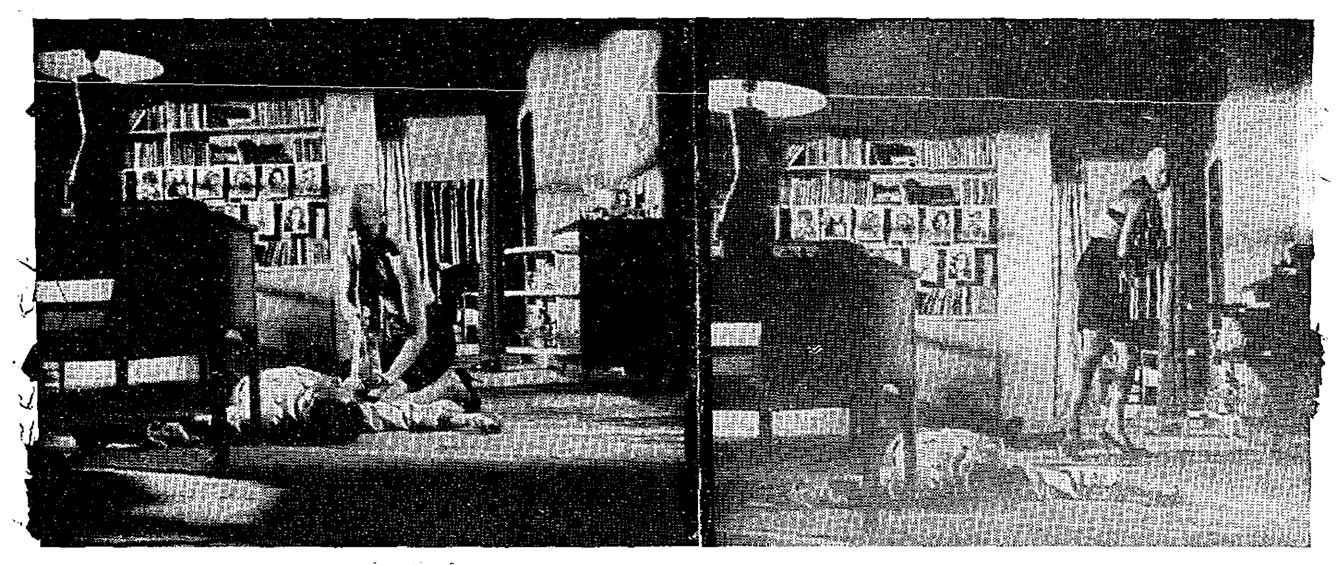
L'industrie cinématographique — des chefs de studios, producteurs, syndicats, aux distributeurs et directeurs de salles — attend, avec appréhension, un verdict de la Cour Suprême qui aura, certainement, des conséquences incalculables pour le cinéma américain et, osons le dire, mondial. Ce verdict (que la cour rendra d'ici l'été), ou bien maintiendra le septième art assujetti à une censure anachronique, capricieuse et aussi variée que le nombre des Etats de l'Union, ou aidera la censure à trouver enfin sa maturité. L'affaire sur laquelle la Cour Suprême doit se prononcer est l'une de celles que seule, sans doute, peut faire naître la démocratie américaine : en août 1960, Nico Jacobellis, gérant du cinéma « Heights Art Theater », de la banlieue de Cleveland (Ohio) fut arrêté pour avoir passé *Les Amants* (de Louis Malle) dans sa salle. Il fut jugé coupable, devant la cour municipale, d'avoir montré un film « obscène », et condamné à une amende de 2 500 $. Tel est, dans toute sa simplicité, le cas qui, d'appel en appel, arrive aujourd'hui devant les juges de la Cour Suprême.

L'argument qui a permis aux avocats de parcourir ce considérable chemin juridique est que, Jacobellis étant gérant de la salle, il était injuste de condamner un simple « employé »... Mais, au début d'avril, Me Ephriam London, de New York, plaida pour la défense et — coup de théâtre — il élargit immédiatement le débat : ce sur quoi les éminents juges ont à se décider, déclara-t-il, c'est pour ou contre l'adoption de « lignes de conduite » nationales remplaçant les « standards municipaux » en matière de censure cinématographique. Basant son plaidoyer sur le premier amendement de la Constitution, qui garantit l'égalité de tous les Etats de l'Union, l'avocat déclara que les cours municipales, supérieures et Suprême de divers Etats interprètent confusément (et contradictoirement) la doctrine dite des « standards municipaux » et que cette doctrine doit disparaître.

Si peu révolutionnaires que puissent paraître, à un Européen habitué à la thèse d'une censure nationale, les propositions de Me London, il n'en est pas de même aux U.S.A. où ces « standards municipaux » donnent toujours, aux Etats et aux villes, les droits de législation les plus vastes : pas plus que le régime des alcools ou les lois sur le divorce, la censure cinématographique n'est la même au Texas ou en Pennsylvanie... A la limite, on peut dire qu'il existe quarante-neuf versions des *Amants* aux U.S.A., quoiqu'en pratique, les scènes coupées de ce film (ou de toute autre bande « osée ») soient évidemment à peu près les mêmes.

C'est devant ce « marasme légal » qu'Hollywood, en 1929, prit l'initiative d'établir un « Code de Production » (Code Hays) : il s'agissait, par une sorte de « précensure », d'éviter de gâcher le moindre mètre de pellicule. Mais, pour rendre ce code étanche, il fallait bien sûr tenir compte des censures locales les plus strictes, et ce principe a été maintenu jusqu'à présent. Pour sa peine, Hollywood eut la satisfaction de voir les différents Etats calquer son Code, quand ils adoptèrent leurs statuts de censure locaux.

Tout ceci était parfait tant que 99 % de tous les films montrés aux U.S.A. étaient faits à Hollywood. Mais, avec l'internationalisation du cinéma (ou plutôt : la pénétration du film européen), le désordre recommençait. Comme il fallait d'abord sortir un film étranger quelque part dans Manhattan, si l'on voulait récupérer quelque argent ou en gagner, New York devint « l'Etat-pivot » : une fois le « sceau » de la censure new yorkaise sur l'amorce des bobines, les distributeurs étrangers croyaient l'affaire dans le sac. Depuis, ils ont découvert que le « hinterland » américain n'est pas nécessairement aussi « sophistiqué » que sa métropole.



— 5 : ... et s'assomme. Elle essaie de le ranimer. — 6 : Puis, va devant le miroir...

Il *faut dire* (pour leur honneur) que ces distributeurs ont rompu plus d'une lance, depuis une dizaine d'années, en faveur de l'élargissement des critères de censure. L'affaire Jacobellis n'est pas la seule du genre. D'autres gérants, propriétaires de salles ou distributeurs se sont vus condamner, un peu partout (et notamment en Maryland, Virginie, Michigan, et même New York). S'ils ont (parfois) réussi à intimider leurs censeurs par quelques appels retentissants, le mouvement pro-censure n'en est que mieux revenu à la charge. Si, comme plaida Me London, il devient de plus en plus difficile aux juges de se prononcer en matière d' « obscénité », on peut être assuré que les législateurs des divers Etats (déjà pressés par le clergé et autres groupes alarmés par la recrudescence d'érotisme maladif — *sick sex* — à l'écran) se tiennent prêts à forger de nouveaux et plus sévères textes, au cas où la Cour Suprême maintiendrait la culpabilité de Jacobellis — c'est-à-dire donnerait raison à l'état d'Ohio d'avoir interdit *Les Amants*.

Si le Hollywood officiel peut se laver les mains et maintenir une façade d'indifférence olympienne (« *The Lovers*, thank God, is a French movie... »), il n'en reste pas moins que le verdict aura une influence immédiate sur la production : une défaite pour la thèse des « lignes de conduite nationales » de Me London consolidera le chancelant Code de Production, tandis qu'une victoire ouvrira complètement les brèches, mais pour le meilleur comme pour le pire. Déjà, récemment, la MPPA (« Motion Picture Producers Association »), qui administre le Code, a tout juste réussi à faire plier Joe Levine et Martin Ransohoff, producteurs, respectivement, de *Carpetbaggers* (Edward Dmytryck) et *The Americanization of Emily* (Arthur Hiller) : ces deux films devaient comporter des scènes de nu, mais la MPPA ne se laissa pas impressionner par les arguments « artistiques » des producteurs qui, finalement, capitulèrent, non sans force communiqués philistins.

Mais, si la MPPA semble tout à fait décidée à ne pas baisser pavillon devant la nudité, il semble que ce soit moins par pudeur que par froid calcul commercial. Beaucoup de producteurs pensent, en effet, que la « vulgarité » toujours croissante des films a déjà causé une baisse générale de fréquentation, et que la nudité ne peut que faire fuir encore davantage les clients. Cette position fut résumée par « Variety » : « on ne peut s'attendre à ce que les gens veuillent voir à l'écran, semaine après semaine, des personnages que jamais ils n'inviteront chez eux. » Et le « pape » des critiques new-yorkais, Bosley Crowthers, du « N.Y. Times », déplora que même Elia Kazan se soit laissé entraîner à corser l'intrigue d'*America America* par une séquence « improbable et superflue » où le jeune héros grec devient l'amant de la femme du marchand qui l'amène en Amérique. (D'autres producteurs, bien sûr, pensent que le succès commercial d'un film est en relation directe avec la surface d'anatomie féminine exposée, et qu'ainsi la nudité fréquente des films européens donne aux producteurs du Vieux Monde un avantage compétitif injuste).

C'est donc le moment le plus inopportun que Jonas Mekas a choisi pour subir son martyre personnel pour la liberté d'expression au cinéma : l'auteur de *Guns of the Trees* fut arrêté deux samedis de suite au mois de mars, pour avoir montré, au « Writers Stage Theater » de Greenwich Village, des films « obscènes », *Un chant d'amour* (Jean Genet) « fantaisie homosexuelle », et le moyen métrage *Flaming Creatures* (Jack Smith). Selon « Variety », « ces deux bandes contiennent des prises de vue de parties génitales mâles ». Les deux arrestations de Mekas coïncident d'ailleurs avec la saisie, au « Cinéma Theater » de Hollywood, du film *Scorpio Rising* de Kenneth Anger, « film symboliquement homosexuel », au dire du directeur de la salle, Michael Getz. Si les milieux intellectuels pensent promouvoir la liberté d'expression au cinéma en courant trop vite à la défense de



— 7 : ... fixe son reflet... — 8 : ... remet sa perruque. Les lettres du générique apparaissent sur son visage.

ces bandes, le résultat peut en être catastrophique : les législateurs n'attendent que ces exemples extrêmes pour renforcer leurs barrières.

Car la cause n'est nullement gagnée : le comité « cinéma-radio-TV » des Evêques catholiques, réuni à Washington en avril, exprima la crainte « qu'une faction puissante de Hollywood essaie de ressusciter la politique *tout-passe* des années 20, et que cette faction fasse de la nudité et du voyeurisme sous diverses formes le pain quotidien du cinéma ». Encore plus alarmante, dirent les Evêques, la tendance croissante d'un grand nombre de cinéastes à « défier la vision judéo-chrétienne de l'homme. Cette tendance est plus marquée dans les films étrangers, mais Hollywood donne suffisamment de signes qui justifient notre inquiétude. » (Si c'est un secret de polichinelle que la hiérarchie catholique reste très divisée sur le sujet de la censure, notamment quant à la valeur des cotes morales diffusées par la « League of Decency », il serait prématuré de sous-estimer le pouvoir « modérateur » de l'Eglise : un curé de « ville-dortoir » ou de campagne peut encore ruiner le directeur de salle qui défie les cotes morales, en ordonnant, de sa chaire, de boycotter le cinéma. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'United Artists hésite encore à distribuer des films franchement « lubriques »...)

« Que les gens fassent l'amour à l'écran, je m'en fiche. Ce qui m'inquiète, ce sont les motifs des coucheries », aurait déclaré, dans un moment de candeur, le directeur de la censure britannique... Les censeurs américains évolués (il y en a) souscrivent volontiers à ce point de vue de leur confrère anglais : ce qui explique (en partie) pourquoi *Le Silence* passe à New York et en Californie (et dans la plupart des autres états « sophistiqués ») avec seulement quelques mètres de coupures — car on ne peut dire que l'amour physique soit décrit d'une façon particulièrement provocante dans le film de Bergman.

Mais Hollywood a déjà inventé un nouveau « truc », qui rendra encore plus difficile l'activité des censeurs : le dialogue corsé. « La réplique la plus sexy de l'année », dit Peter Ustinov, « est dans *The Americanization of Emily*, quand Julie Andrews se roule tout habillée dans l'herbe et dit : pourvu que je ne sois pas enceinte... C'est un flash-forward : elle vient de faire la connaissance d'un type, et sait qu'ils vont inévitablement faire l'amour. » Reste à voir si c'est bien là « the sexiest joke of the year », mais le diagnostic d'Ustinov est correct : Hollywood vient de découvrir que ce qu'on ne peut pas montrer, on peut le dire... La prochaine vague du cinéma américain sera celle du dialogue risque-tout. — A.M.

SENTENCE

Relevé dans la presse française, le 24-6-64, cet entrefilet : « La Cour suprême des Etats-Unis a annulé le jugement d'un tribunal de l'Etat d'Ohio condamnant le directeur d'un cinéma de Cleveland Heights à 2 500 dollars d'amende, pour avoir programmé le film français *Les Amants* ».

Ce petit journal a été rédigé par Pierre-Richard Bré, Axel Madsen et Michel Mardore.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger
★ à voir à la rigueur
★★ à voir
★★★ à voir absolument
★★★★ chef-d'œuvre

TITRE DES FILMS — LES DIX →	Michel *Aubriant*	Jean de Baroncelli	Robert Benayoun	Jean-Louis Bory	Albert Cervoni	Jean Collet	Jean-Louis Comolli	Michel Delahaye	Jean Douchet	Jacques Rivette
Wagonmaster (J. Ford)	★★★	★★	★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★
America America (E. Kazan)	★★	★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★★
La Forteresse cachée (A. Kurosawa)		★★★	★★		★★★	★★		★★★		★★★
Le Terroriste (G. de Bosio)	★★★	★★	★★★	★★	★★★		★★★	★★		★★★
La Peau douce (F. Truffaut)	★★★	★★	★	★★	★★★	★★★	★★★	★★	★★	★★★
La Bataille de France (J. Aurel)	★	★	●	★★	★★	★★★	★★★★	★★★★	★★	★★★★
David et Lisa (F. Perry)	★★★★	★★★	★★	★★★	★	★★		★	★	★★
Freud (J. Huston)	●	★	★★★★	★★	★★	★	★★	★★★	★★	★★★
The Best Man (F. Schaffner)	★★★	★★	★	★★	★★	★		★★★	★★	★★
Barnvagen (B. Widerberg)	★★★	★	★★	★	★★★	★★	★	★★★	★	★★
Les Monstres (D. Risi)	★	★★	★	★★	★★		★★★	★	★★	★★
Samson (A. Wajda)	★	★★	★★	★★	★★★	★★★	●	●	★★	★
Soldier in the Rain (R. Nelson)	●	●	●	●			★★	★★★	★★	★★
Les Longues Années (A. Tranché)	★	★	●		★	★		★★		●
Les Félins (R. Clément)	★	★	★	●	★			●	★	●
La donna nel mondo (G. Jacopetti)	●	●	●	●	★	●		★★		★
Ce monde interdit (F. Gabella)	●		●		★★		●			
Marc matto (R. Castellani)	●	●		●			●			★
Les Pas perdus (J. Robin)	●	★	●		●					●
Banco à Bangkok (A. Hunebelle)	●	●	★	●	●		●			
Flight From Ashyia (M. Anderson)	●		●					●		
La Cérémonie (L. Harvey)	●		●				●			●
Les Durs à cuire (J. Pinoteau)	●	●			●		●			

LES FILMS



François Truffaut : *La Peau douce* (Jean Desailly, Nelly Benedetti).

Le sourire de Reims

LA PEAU DOUCE, film français de FRANÇOIS TRUFFAUT. *Scénario :* François Truffaut et Jean-Louis Richard. *Images :* Raoul Coutard. *Musique :* Georges Delerue. *Montage :* Claudine Bouché. *Interprétation :* Jean Desailly, Françoise Dorléac, Nelly Benedetti, Daniel Ceccaldi, Jean Lanier, Paule Emanuele, Laurence Badie, Philippe Dumat, Maurice Garrel, Pierre Risch, Dominique Lacarrière, Sabine Haudepin. *Production :* Films du Carrosse - SEDIF, 1964. *Distribution :* Athos Films.

Les titres du générique se superposent à une image de *mains qui se nouent, se dénouent*, — l'une porte une alliance —, de doigts qui se resserrent, de paumes qui *se frôlent*, au sein d'une obscurité complice, intermittente, dont l'intensité vacille imperceptiblement du plus au moins sombre : lumière réfractée d'un écran de cinéma, sans doute, sur les gestes les plus mécaniques, banals, du désir ou de l'émotion d'un couple anonyme. Encore cette étreinte fugitive, sans qualification ni précision ultérieures, et plus par l'incertitude du lieu que par sa signification propre, marque-t-elle la seule intrusion d'un élément imaginaire (le cinéma ?) dans une œuvre par ailleurs curieusement dépourvue de prestiges poétiques ou impressionnistes. Et dès les premiers plans où Desailly surgit d'une bouche de métro, nerveux, hâtif, le film répond à cette hâte par une fragmentation autoritaire qui n'en épouse le rythme que pour mieux l'isoler comme objet : nous sommes loins de la complicité du *Pianiste*, comme de toutes les marges émotionnelles que l'auteur préservait entre ses personnages et la caméra, entre l'écran et le spectateur. De cette prise de possession analytique d'un comportement masculin — à laquelle viendra s'ajouter celle du premier côté féminin du triangle, puis du second —, Truffaut ne se départira plus, réduisant son film à un itinéraire très strict qui va de la chronique bourgeoise au fait divers passionnel, attentif à la seule logique de son récit, ossature essentielle et nécessaire jusque dans ses apparences, vite effacées, de digression ou de futilité.

Car *La Peau douce*, c'est d'abord un démenti, le refus d'un auteur de se laisser museler par un usage trop aisément repérable de thèmes et de solutions formelles, une re-définition *autocritique*, l'appel, peut-être, de voies nouvelles à explorer ; en tout cas, la négation de quelques conforts : celui du style, par exemple, et d'un public à lui rôdé, la bouderie des Truffaut's Clubs officiels ou non suffisant sur ce plan à justifier la salubrité de l'entreprise.

Il y avait les envols, les élans de *Jules et Jim* ou les digressions du *Pianiste*, cet équilibre chaotique menacé de vertiges, puis enrichi de leurs tourbillons, cet espace personnel frémissant jusqu'à se heurter aux arrêts les plus imprévisibles du drame, puis soudain revivifié par l'eau, la neige ou le vent, s'étourdissant à nouveau d'un refrain que le Scope de Coutard chorégraphiait à l'unisson : gravité de funambule, fièvre verbale, jeux de mots, l'enfance et l'amitié à chaque issue de panoramique, en un mot tout ce qui, de *Boudu* à *La Ronde*, de *Zéro de conduite* à *Orphée*, rend le tragique aimable avant qu'il ne fasse pleurer : *le charme*, vocable imprécis et commode auquel on accorde généralement le pouvoir de dispenser de s'expliquer à son sujet. « Laissez-moi préférer ce qui me touche à ce qui m'étonne », disait avec superbe Couperin l'Ancien. Et l'électricité qui jaillissait des jeux mêlés de l'émotion et de l'étonnement, de la sincérité et de l'artifice, dispensait bien tour à tour (ou les deux à la fois) émerveillement ou irritation, réactions extrêmes, certes, mais légitimées par l'extrémisme de l'auteur. Extrémisme dont il est loin d'ailleurs de s'être départi, mais qui a probablement évolué : d'où réactions toujours aussi extrêmes, mais qui ne sont plus le fait des mêmes. Qu'en conclure ?

D'un cinéma violemment sensitif, prodigue d'adjectifs, de rimes riches, de ruptures de ton, souvent métaphorique, allant même jusqu'à filmer la métaphore, Truffaut n'a donc conservé, dans *La Peau douce*, que de très rares repères, jalonnant parcimonieusement le cours du film, et d'ailleurs très vite repris par l'exigence particulière de l'œuvre : par exemple aux temps de pose, ou supposés tels. On pourrait citer le mouvement à la main, très *Pianiste*, souligné d'une musique d' « adhésion », qui dans la pénombre de la chambre célèbre les retrouvailles conjugales. Mais tout de suite après, c'est-à-dire le lendemain matin, l'élan est brisé par un travelling-avant sur le visage peu enthousiaste de Pierre à qui Franca (Nelly Benedetti) suggère une fuite d'amoureux à la campagne. Ou l'arrivée à l'aube des amants à « La Colinière » — reprise partielle de la montée vers la neige du *Pianiste*, encore — à laquelle succède également un recul sensible, etc.

Ces interférences de figures anciennes, ces analogies rapides qui affleurent pour disparaître aussitôt plaident moins, on s'en doute, pour un changement *radical* de facture que pour une restriction, voire une inversion très concertée de l'écriture, et qui se manifestent d'abord dans les qualités formelles les plus apparentes, format normal, neutralité de la photographie, choix des acteurs ou morcellement accusé du découpage.

A vrai dire, c'est qu'il s'agit sans doute ici du premier film *direct* de Truffaut (à l'exception peut-être aussi de *L'Amour à 20 ans*), tous les autres apparaissant tributaires, d'une manière ou d'une autre, de cristallisations personnelles, et répondant à des schémas subjectifs, tels le passage du je au il de *Tirez sur le pianiste* ou le commentaire de *Jules et Jim*. Premier film totalement au présent donc, d'où la modification sensible de la perspective réaliste de l'auteur, mythologique auparavant, prosodique cette fois : ce qui est ici cherché (trouvé), c'est un naturel assez inédit, équidistant aussi bien du naturalisme enchanté d'un Rozier et de la caractérisation expressive d'un Chabrol, mais tout proche, pour une fois, de la « fausseté » bressonienne — étrangeté presque choquante des artifices quotidiens restitués sans les détours habituels du spectacle par une mise en lumière brutale, incisive ; à l'image de cette voix lointaine, cruelle, un

peu méconnaissable, que les magnétophones nous affirment être la nôtre, voici des actes, des réflexes, des mensonges, plus blessants sans doute d'être intégrés à la fermeté d'une anecdote linéaire que l'on aurait mieux pardonnée à Truffaut s'il avait eu la politesse élémentaire de la réduire à un prétexte avoué : prétexte à virtuosité, tremplin pour l'exercice d'un style assez affiché pour qu'on le remarquât, voire franche caricature imputable aux exigences de toute comédie de mœurs, que sais-je, au lieu qu'ici l'argument ne saurait établir de relations de complicité, ou tout simplement permettre la moindre gamme — fût-elle restreinte, de points de lecture contradictoires : il *est* le film, tous pôles d'attraction inclus dans l'économie du récit (son avarice, même) et dépendant de ses limites très clairement assignées. Ou si l'on veut encore, après la période « cinéphilique » de Truffaut, tribut d'amour rendu à ses aînés (1), au Cinéma, à sa jeunesse ou à ses lectures, voici sa première œuvre de *critique*, retour en un sens à la « méchanceté » salutaire des chroniques d' « Arts », avec, en plus, cette maîtrise inquiétante, cette sévérité à l'abri de la rage, de la précipitation, qu'on appelle lucidité. Truffaut-critique, on le sait, s'adressait volontiers, par-delà ses lecteurs, aux auteurs mêmes qu'il fustigeait, en un style qui n'était pas toujours indirect. Aujourd'hui nous sommes en quelque sorte, nous, spectateurs, et jusque dans l'accord, ses nouveaux Delannoy, plus sûrement vulnérables par le biais d'une création que les anciens pouvaient l'être par celui d'une critique. C'est assez dire qu'il s'agit d'un dialogue, et qu'il importe moins désormais au cinéma de changer, qu'au spectateur : ici *La Peau douce* rejoint *Les Bonnes Femmes, Muriel* ou *Les Carabiniers*.

C'est tout naturellement que ces œuvres, assurément divergentes de forme et de propos, s'unissent cependant en une vertu commune, appelons-la, faute de mieux, négative. Si *La Peau douce* s'inscrit à leurs côtés, ce n'est point tant qu'y interviennent, comme éléments de rupture, l'ellipse, l'allusion, la litote, ou toutes les autres techniques de discontinuité, mais plutôt parce qu'y apparaît l'ordonnance d'une continuité traditionnelle, à la fois indubitable et suspecte, toujours à la limite : effacement ou recouverte de certaines franges de réalité par d'autres qui formeraient le tissu apparent du récit, présence effective sans cesse nourrie de ce qu'elle masque. Chez Bresson, par exemple, le voyage du pickpocket se réduisait à une page de journal intime entre deux plans de gare de Lyon, contraction spatio-temporelle au profit du seul itinéraire « spirituel ». Or, Truffaut filmant Lisbonne n'en montre guère plus que Bresson ne filmant rien du tout, et si Desailly se rend à Reims, c'est pour s'entendre reprocher de ne pas prendre le temps d'en goûter « le sourire ». Lisbonne et Reims sont d'ailleurs des jalons essentiels du récit : si l'on y accompagne les personnages, c'est pour que le pittoresque disparaisse d'autant mieux d'avoir été un instant sollicité. La progression dramatique s'y résout donc en ouvertures et fermetures de portes — de voitures, d'ascenseurs, de chambres —, en va-et-vient, en gestes ébauchés, en une résolution analytique littérale qui constitue l'espace essentiel de la dédramatisation.

Au refus du pittoresque géographique répondra donc le refus du pittoresque psychologique, la généralisation. On a parlé, comme de juste, de Bernstein et de Bourget, que personne n'a lus du reste (pour *La Proie pour l'ombre* également, exact contraire de *La Peau douce*), en s'accrochant à l'idée d'Adultère qui, justement, n'est pas ici une idée mais la somme scrupuleuse d'un certain nombre d'actes déterminés, localisés : objet même pour une fois de la mécanique du film, l'essai de représentation totale d'un comportement, du ressort initial au dénouement possible (2). De même la passion, qui eût été un repoussoir commode, ou la promesse de beaux émois, laisse-t-elle la place à des élans physiques vite réprimés (cf. les terrifiants regards de Desailly dans la scène du blue-jeans, ou la scène du restaurant où il demande à Nicole de parler moins fort), la chair elle-même, malgré le titre épidermique, étant mise à l'abri de tout égarement lyrique prolongé. Demeurent non pas les vérités archétypales, mais les petites vérités, c'est-à-dire les petits mensonges. Si Truffaut a ainsi choisi « le petit bout de la lorgnette », c'est qu'il est celui qui éloigne le point de mire pour le rendre plus discernable dans son ensemble, et permet mieux le dosage, souhaité ici, des points d'accès et de recul (3) : curieusement d'ailleurs, cette méthode aux vertus critiques évidentes n'a pas évité la possibilité de transformation du film en test projectif, le spectateur « prenant parti », et le plus souvent, comme l'autre, « pour les femmes ».

Or, en filigrane de la précision algébrique du film, c'est, différemment d'eux, mais tout autant que Bergman, Antonioni ou

---

(1) Non que *La Peau douce* soit exempte de réminiscences, de rappels ou de citations. On pense parfois à Bresson, à Lang, à Hitchcock ou à Rossellini. Mais les emprunts formels sont ici complètement « digérés » par la signification dont les pourvoit Truffaut, signification à chaque fois différente de celle qu'ils pourraient avoir chez leurs « inventeurs ».

(2) Puisque Truffaut ne s'est décidé à tourner la scène finale qu'à la lecture d'un fait divers.

(3) A noter le rôle attribué à l'habillement, principalement chez Desailly : chapeau et lunettes correspondant, par exemple, aux points de recul.

Rozier, du bonheur que nous entretient Truffaut, moins toutefois de son illusion, de sa chasse ou de sa difficulté que de sa *peur* : que l'amour ou le bonheur n'étaient pas drôles, ni gais, certes Giraudoux, Ophuls, Godard nous l'ont dit et redit, mais la peur, c'est autre chose encore, présente ici sur les chromes des voitures, sur l'architecture d'un aérodrome ou sur l'envol d'un avion, et jusque dans les sourires ou les cheveux de Nicole, puis masquée par eux l'espace d'un matin pour reparaître dans le viseur d'un appareil photo, c'est elle qui sous-tend le film tout en révélant un Truffaut préoccupé par, tel Flaubert assignant ainsi son destin à l'art futur, non « pas la vibration, mais le dessin ».

Il se peut que *La Peau douce* soit un film de transition : on sait qu'il s'agit souvent là des plus importants pour la fréquentation d'un auteur. Il se peut aussi qu'elle marque chez Truffaut l'avènement de la maturité, comparable ainsi à ce que furent *Vivre sa vie* pour Godard ou *La Baie des anges* pour Demy.

Jean-André FIESCHI.

D'une distance l'autre

Trajectoire se faisant et se défaisant, *La Peau douce* nous parle de distance.

Le générique livre les mains comme, dans *Vertigo*, Hitchcock les yeux. Doigts parcourant leur propre limite, tâtonnements entremêlés, frôlements provisoires, mains liées et déliées puis agrippées à la passerelle, doigts appuyant sur les boutons de l'ascenseur, effectuant quelques mouvements circulaires sur le clavier téléphonique, échangeant des trousseaux de clés, caressant des épaules ou des jambes, fouillant une boite d'allumettes comme on passerait une vitesse, enverrait une gifle ou déclencherait un coup de feu avant de remonter un imperméable blanc jusqu'au visage... Du corps ne subsiste ici aucune trace vivante, aucun élan (ne pas confondre les soubresauts de la femme trompée). Seule l'enveloppe, la surface, l'épiderme se manifeste encore par quelques symptômes latents. Et Desailly mesure la distance séparant l'immobilité que lui impose son âge de la mouvance (non du jaillissement) de Dorléac (la danse), tous ces étages les éloignant (la rupture) tandis que fuit déjà la voiture comme précédemment l'avion de la rencontre. Distance physique — tout intérieure — que le regard appréhende, oublie, évalue. Car le regard ne transperce rien puisqu'il n'y a rien d'autre à voir que la peau. Le sang doit battre ailleurs. C'est la « ralentie » des corps. Et l'on se trompe à tous les coups. Parce que chacun tire trop dans un sens ou dans l'autre telle dimension purement qualitative. Les projets se perdent. Ainsi le trajet en ascenseur. Ainsi la visite au futur appartement. Le malheur vient de l'imprévisible. On n'est jamais à l'heure. On est en retard pour prendre l'avion ou pour téléphoner à sa femme qui a pris trop d'avance. L'intention dévie. On parle de doute comme d'échafaudages et l'on cite Gide.

Et tout cela parce que la distance n'est pas fixe. Le film est fait de successions. Dès le premier plan (passage clouté), les chiffres mettent en marche un mécanisme de déroulement syncopé. Mais le rythme demeure indéterminé. Les exaspérations peuvent précéder ou suivre les retombées. La loi du récit est celle de la modification. D'où l'attachement aux déclics (compteurs, boite à vitesses, boutons d'ascenseur, d'éclairage ou de portes). *La Peau douce* est non seulement un documentaire sur l'aviation mais sur la vitesse. Car l'abolition partielle ou plutôt apparente des distances géographiques renouvelle trop précipitamment les décors. Il faut à chaque escale recommencer une nouvelle approche, coordonner de nouvelles distances (les clins d'œil nostalgiques à *La Règle du jeu* et l'impression des visages sur l'aéroport).

Et ce passage d'un lieu à l'autre (du Portugal à Paris via l'hôtel de la Colinière) comme de l'attente (après la conférence sur Gide) au repos (à la campagne) restitue une durée ni fragmentaire ni uniforme, mais proprement incertaine (les distances étant faussées). Durée contractée ou dilatée, procédant par ellipses pour mieux s'attarder par la suite. Le temps du film (au contraire de Godard ou de Rossellini) est celui du rétrécissement (celui plutôt d'un engourdissement bien sûr irrégulier et pourtant irrémédiable) d'un homme pris de vitesse. Alors, dans la lumière tantôt absente tantôt glaciale, seul le feu final pourra précipiter la distance (le corps noir sur la nappe et les photos de neige au mur).

Tel est l'objet que Truffaut met à jour par les moindres détails spatiaux. Car main et regard sont rapports de distance à l'autre ou au décor, et les objets eux-mêmes ne visent qu'à renforcer cette fonction (par exemple le téléphone). Si bien que la parole devient elle-même superflue. Mais Truffaut ne participe pas aux frémissements microscopiques (aux antipodes d'Antonioni) qu'il ordonne. Sans mouvement d'appareil il scrute son poème, créant



La Peau douce (Jean Desailly, Françoise Dorléac).

l'ultime distance avec Lachenay, c'est-à-dire avec lui-même. Son propos étant la vitesse génératrice de distances, seul le regard impassible du créateur peut résoudre puisque arrêter.

Et le monde frileux multiplié par le regard froid équivaut au contact (— par — = +)... au chemin enfin parcouru.

André TECHINE.

Les Saints des Derniers Jours

WAGONMASTER (LE CONVOI DES BRAVES), film américain de JOHN FORD. *Scénario :* Frank S. Nugent et Patrick Ford. *Images :* Bert Glennon et Archie Stout. *Décors :* James Basevi. *Musique :* Richard Hageman. *Chansons :* « Westward Ho the Wagons » et « Chuck-a-Walla-Swing », Stan Jones. *Montage :* Jack Murray. *Interprétation :* Ben Johnson, Harry Carey Jr., Joanne Dru, Ward Bond, Charles Kemper, Alan Mowbray, Jane Darwell, Ruth Clifford, Russell Simpson, Kathleen O'Malley, James Arness, Fred Libbey, Hank Worden, Mickey Simpson, Francis Ford, Jim Thorpe, Cliff Lyons, Don Summers, Movita Castenada. *Production :* John Ford et Merian C. Cooper, R.K.O.-Argosy, 1950. *Distribution :* Athos Films.

Nous savons Ford depuis toujours apte à prendre en charge n'importe quel récit à partir de n'importe quel stade, et de le conduire sur sa piste de prédilection — au gré de son humeur et de sa fantaisie — d'atermoiements en sauts impromptus, jusqu'à un point final qui semble bien n'être parfois que le point qu'il vient de décréter final à l'instant même. C'est que sa décision en impose : nette, simple, immédiate,

sans réplique. On a beau savoir qu'il pourrait en aller tout autrement en théorie, qu'importe : ce cours-ci des choses nous satisfait, emporte notre adhésion, qui nous fait oublier sur-le-champ tous les autres cours possibles. La décision de Ford, c'est d'abolir d'un geste tout ce qu'il aurait pu faire d'autre, et de faire partager instantanément au spectateur la conviction intime qui sous-tend ce geste. La tournure que viennent de prendre les événements apparaît donc comme allant de soi. Ainsi, dans *Wagonmaster*, la coupure inaugurale aurait pu intervenir à un autre degré de la lente progression vers l'ouest de la caravane mormonne, cent milles avant, ou cent milles après, la distance à parcourir était immense et les incidents de route en tout point de nature similaire ; de même pour la coupure finale. De plus, une autre considération, d'ordre quasiment musical, entre ici en jeu, propre à lever les derniers soupçons d'arbitraire inhérents à tout commencement de fable : la forme donnée au récit, on s'en aperçoit vite, est celle de la *ballade*, « chanson ou espèce d'ode », dit le Larousse, « à plusieurs couplets ou strophes, que l'on chante et qui souvent aussi sert d'air de danse ». Et l'on chante et danse beaucoup dans *Wagonmaster*, au son d'airs tour à tour entraînants et méditatifs, scandés ou psalmodiés, selon que l'eau abonde ou fait défaut, par des Fils de Pionniers aux accents convaincants. Les couplets, ce sont les étapes harassantes dans le sable et les pierres ; les refrains, les campements et les passages à gué. Le film se termine sur un refrain d'images ; il pourrait se terminer une heure plus tard sur le même refrain entonné quelques milles plus à l'ouest au franchissement du prochain cours d'eau. Dans le cas présent, tout intervalle entre deux rivières faisait l'affaire.

Ponctuant tantôt une strophe, tantôt un refrain, s'échelonnent des rencontres — véritable festival d'auteur, et recoupement de plusieurs films de la même décade — entre communautés et groupes très dissemblables errant sensiblement le long du même itinéraire, celui qui joint le Middle-West à la Californie méridionale à travers les déserts du Nouveau-Mexique et de l'Arizona. La première rencontre, celle des hors-la-loi, est préfigurée dès avant le générique ; on s'attend donc « normalement » à ce qu'elle constitue l'épisode essentiel du récit. Au lieu de cela, la voici repoussée fort loin au milieu du film, qui jusque-là musarde, fortement dédramatisé, bifurque, intégrant deux rencontres subsidiaires, celle, très plausible, des maquignons, celle, beaucoup plus improbable, des charlatans en panne de bête de trait, surpris attendant Godot en plein désert et se saoulant à leur propre élixir. Plus tard, au moment où le guide avoue s'être égaré face au rocher-cathédrale, une rencontre qui partout ailleurs serait parfaitement banale, mais prend ici un aspect insolite, celle des Navajos. Cinq groupes donc, dont quatre ont en commun, à des degrés variables et pour des causes très différentes, d'être *persécutés* : le clan des Clegg est recherché par les autorités, leurs têtes sont mises à prix. La petite troupe du Docteur A. Locksley Hall se fait renvoyer sans aménité d'un centre urbain à l'autre pour scandale et charlatanisme. Les Indiens, eux, on les a chassés des vallées en attendant de les parquer dans les réserves. Quant aux Mormons, c'est-à-dire aux fidèles de l'Eglise de Jésus-Christ des Saints des Derniers Jours, expulsés de leurs établissements de l'Ohio, puis de l'Illinois et du Missouri, spoliés, massacrés, leurs maisons brûlées, ils sont partis en longues colonnes de reconnaissance sur les pistes encore mal frayées des Rocheuses, traînant les chariots de semailles grâce auxquels ils féconderont de nouvelles terres, autant de relais pour leurs frères de secte probablement obligés un jour ou l'autre de fuir dans les mêmes conditions. Le sort réservé quelques années plus tôt au Prophète Joseph Smith et à son frère Hyrum, emprisonnés à Carthage (Ill.) et assassinés à coups de fusil, préalablement à tout jugement, par la populace en proie à une de ces crises de furie collective que d'autres ont stigmatisées, n'était certes pas fait pour les inciter à demeurer sur place.

Aucun des quatre groupes, en somme, n'est maître de sa route ; chacun la subit plus qu'il ne la choisit. De la petite ville qu'elle vient de quitter, la communauté mormonne a été délogée sans trop d'égards. Seuls les deux compères vendeurs de chevaux sont totalement libres de leur décision, et ils décident de se joindre aux persécutés ; mieux, de les guider. Ainsi, c'est un homme libre qui devient convoyeur, et pilote les opprimés sur le chemin d'une Californie promise, mythique, comme l'était au départ celle des *Raisins de la colère*, et nous retrouvons, escortant les chariots bâchés, plusieurs des silhouettes par ailleurs entassées dans les vieux véhicules à moteur. Seulement, la Californie risque de rester mythique, ici, pour les uns comme pour les autres : l'espoir, la foi, la peur ou quelque bougeotte irrépressible, les détermine à se lever chaque matin et à parcourir consciencieusement l'étendue quotidienne de pierraille, jusqu'à la ritournelle vespérale, le menuet ou le quadrille, voire le piétinement circulaire d'une ronde rituelle au cœur d'une tribu Navajo, coude à coude avec ces Indiens dont le Livre du prophète Mormon affirme l'origine juive.

Ainsi, *Wagonmaster* est fondé plus sur les similitudes que sur les oppositions, similitudes que traduit une parenté sensible de pensée et de réflexes chez les responsables de chaque groupe : oncle Shiloh, Wiggs, Docteur Hall et Ancien Navajo. Caisse claire charlatanesque, corne d'appel mormonne, tambourins indigènes et cliquetis de chaîne du virtuel forçat, s'accordent plus souvent qu'ils ne s'affrontent. Certes, au bout du compte, les Clegg sont liquidés en trois coups de feu, mais ils avaient passé les bornes, violé les lois de l'hospitalité et autorisé l'exercice de la légitime défense.

On sait que pour les Mormons — depuis l'exhumation des Tablettes d'or et de leur code de décryptement, les deux pierres contenues dans des arcs d'argent et fixées à un pectoral : l'Urim et le Thummimm — le péché originel n'est plus à prendre en considération : les hommes ne sont punis que pour leurs erreurs personnelles, et celles des Clegg étaient justiciables d'un châtiment immédiat. Mais le premier affrontement s'était résolu sans coup férir autour d'une poêle à frire, et c'est là le ton du film, tout entier basé sur l'art de désamorcer les situations dangereuses : détour, biaisement, discussion à l'amiable et résolution consonante de l'accord. Par ailleurs, la découverte inopinée de la roulotte de l'arracheur de dents vient apporter un élément essentiel à cet impromptu itinérant : c'est le signal d'une nette altération des comportements. Ces deux hommes et ces deux femmes, dont le rôle est d'ordinaire de se donner en spectacle (« Voici de la compagnie, voici du public », dit l'une d'elles), non seulement ne s'exhibent pas devant les spectateurs improvisés, mais assistent, au contraire, au spectacle que ces derniers leur offrent. C'est du haut de son estrade que l'inventeur de l'élixir d'Eclair contemple les évolutions des danseurs, interrompues par l'arrivée des bandits qui, pour l'occasion, se sont composés des mines véritablement patibulaires et s'avancent à pas lents tels des brigands de folklore sur une scène d'opérette, avec musique, danse et feux de camp. Des gros plans matérialisent l'instant crucial, mais tout s'achève sur la cuisson d'une omelette. Après la fausse séparation et le coup de force (qui ne nous est pas montré), on

John Ford : *Wagonmaster* (Jane Darwell, Russell Simpson, Ward Bond).





Wagonmaster (*Joanne Dru, Ruth Clifford*).

vient rechercher les occupants de la roulotte pour qu'ils assistent à la suite de l'histoire. Une note insolite, toutefois : le Docteur doit extraire la balle de l'épaule de Shiloh et sa physionomie, pour *une fois*, s'altère (on ne voit pas non plus l'extraction). Chacun, de cette façon, se trouve quelque peu en représentation, y compris les Indiens, qui, après maints cris de tradition et une belle cavalcade, passent aux choses sérieuses : le compromis sanctionné par la danse.

Car l'essentiel, dit Wiggs, est de jalonner la piste. L'essentiel est qu'il reste toujours quelqu'un pour montrer la route — celle de l'exode et celle du film. Exode et film *contournent* de concert les obstacles, tels les sables mouvants où ils risquaient de s'enliser. Plus loin, il faut ouvrir la piste à coups de pioche pour sortir du fond de vallée où caravane et récit sont bloqués. Le « dénouement », réglé en trente secondes, est exactement lié à l'heureux franchissement du passage difficile par le chariot à grains.

Un tel plaisir de conter, désinvolture rejoignant la plus grande audace, entraîne parfois fort loin : si certains épisodes, et tous les détails pratiques, sont parfaitement, quotidiennement réalistes, d'autres le sont beaucoup moins : on passe sans transition du naturalisme strict à la pure convention théâtrale avec aisance, élégance et sûreté. Il semble qu'on entende, enchaînant des tableaux qui partout ailleurs seraient disparates, la parole fredonnée d'un récitant patriarche, que les admirables plans de paysage savent rendre de temps à autre au silence fondamental. Des haltes sont ménagées dans le flux du récit, que ce dernier par la suite récupère et incorpore, car Ford est le maître des changements de rythme, il en joue ici à plusieurs reprises avec une intuition stupéfiante. C'est là son premier grand atout. Le second, c'est le dialogue, véritable ossature de ses films, points d'appui d'une solidité de roc : on s'en aperçoit dans ce *Wagonmaster* étonnamment dépourvu d'effets de chevauchées et de bagarres, carrefour de pistes et carrefour de films : c'est sur ces étais éprouvés que repose la fable, à la diligence vigilante de son convoyeur.

Claude OLLIER.

Théâtre aux armées

LA BATAILLE DE FRANCE, film français de JEAN AUREL. *Commentaire :* Cecil Saint-Laurent et Georges Bonnet. *Conseiller historique :* Richard Girardet. *Musique :* Michel Fano. *Montage :* Jean Aurel, Cécil Saint-Laurent, Nadine Trintignant. *Interprétation :* Adolf Hitler, Benito Mussolini, Neville Chamberlain, Winston Churchill, Edouard Daladier, Paul Reynaud, Général Gamelin, Georges Bonnet. *Production :* Zodiac, 1964. *Distribution :* Cocinor.

La Bataille de France n'est pas un film de montage, comme le donne à croire l'utilisation *à peu près* constante de bandes d'actualités, mais un film mis en scène, ce *peu* désignant les intervalles où le commentateur (Cecil Saint-Laurent) et un acteur (Georges Bonnet) sont filmés pour devenir, le premier interrogateur, le second juge de son jeu. Instants qui développent l'œuvre sans pourtant régir, à eux seuls, sa mise en scène, déjà présente dans cette « suite » d'actualités qui ne doit rien au bon sens ou à quelque bon goût, mais à l'effet d'un choix, au courant d'une idée, à la rigueur d'une position.

Les auteurs ont *fait* de cette « bataille » une tragédie en cinq actes (ce qu'elle n'était évidemment pas), dont les acteurs sont Hitler, Mussolini, Chamberlain, Daladier, Bonnet, Gamelin, etc., tragédie qui se joue dans les palais, les antichambres, les corridors (ce sont ici : trains, avions, voitures...), et se répercute à l'infini sur les plaines, dans les villes, dans le ciel, sur la mer. Le propre de toute tragédie (française au moins) est de durer peu, et de voir chacun de ses moments grossir le suivant et précipiter le dénouement. Hitler en est l'acteur principal. C'est *sa* tragédie : comment, parti au sommet de la gloire, adoré par tout un peuple, il arrive, sans cortège, au pied de la tour Eiffel. L'image seule, quand chacun prend parti, reste neutre : à Munich, Chamberlain, Hitler ou l'officier de garde n'en portent pas l'un

Jean Aurel : *La Bataille de France* (Dunkerque).



plus que l'autre les signes. On lit les cartes, dans chaque camp, avec la même attention et les villes en ruines se suivent et se ressemblent. Pari tenu de former le film d'une bataille avec si peu de « sensibilité », avec tant de précision : le découpage a l'efficacité souveraine du Hawks d'*Air Force* et, plus que le monde germanique de *M*, c'est l'univers de causalité des dernières œuvres de Lang que retrouve Jean Aurel.

Cette insignifiance parcellaire s'abolit dans le parcours de l'idée qui lui redonne *ainsi tous* les traits du film de fiction : moins le réel, qu'à travers lui les rouages d'un esprit. Face à des images, dont seule la totalité charrie un sens (celui, propre à beaucoup de films, de fatalité), c'est au « récitant » de révéler en chacune d'elles le pouvoir tragique qu'*elle tient en réserve*, justifiant ainsi leur appartenance à l'Histoire et l'emploi du mot « tragédie » dont ensemble et parties se veulent l'expression. Face au passé qu'on lui projette, Cecil Saint-Laurent dessine une courbe dramatique dont réflexions, dialogues, récits et prophéties sont les coordonnées. Courbe dont le propre est, à l'instant où elle se superpose à l'image, de dénoncer l'écart infini entre la tragédie et les apparences qui dissimulent *sa maturation* pour ne découvrir que son éclatement. Cette latence de la tragédie est la dimension première de *La Bataille de France*.

Retrouver l'Histoire, c'était, en la rapprochant, lui restituer son ombre tragique ; c'est aussi, en l'éloignant, accuser l'étrange de ses traits. Pour Georges Bonnet, se voir, c'est constater l'irrémédiable coulée du temps, la présence incessante de la tragédie, le refus obstiné de l'homme à en saisir les signes (et la descente d'avion de Daladier, retour de Munich, — qui préfigure la sortie du procès d'*I Confess* — n'en était pas le moins éloquent : Bonnet, suivant de près *Daladier*, perçoit en vain l'abattement du signataire de l'accord). Filmant le spectateur Georges Bonnet, Jean Aurel filme l'éloignement de l'Histoire et, saisissant de nouveau l'impassibilité d'un visage, répète la naissance, calme et sûre, de la tragédie. Avec la silhouette de Cecil Saint-Laurent dans cette salle de projection, ce n'est pas tant l'ombre qui nous est ainsi suggérée que l'anonymat d'une parole, l'ubiquité d'une caméra qui, cessant d'être l'une la voix du drame, l'autre un regard sur ses étapes, interrogent ce qu'elles animent, sans espoir de réponse, reliant ce qu'elles tentent d'enfermer à ce qui les entoure.

Jean-Claude BIETTE.

La Terreur à l'enchère

Par ailleurs, *La Bataille de France* est un film politique. C'est même, avec *Le Petit Soldat* et qu'on le veuille ou non, l'un de nos *seuls* films politiques (si l'on compte l'essai d'Alain Cavalier, cela en fait trois pour la France contre le double, pour la même période, à l'Italie) : ce qui voue ce film aux haines et *malédictions* des uns et des autres, opposants et fidèles ensemble, bonnes et mauvaises consciences. Car ce sont ceux qui appellent un « cinéma engagé » qui sont les premiers à le condamner dès qu'il se manifeste, sous le prétexte (léger) qu'il ne s'engage pas dans le même sentier qu'eux. Bien sûr, ce n'est pas *Le Temps du ghetto*, ni *Mourir à Madrid* qui vont se risquer à la politique. Ceux-là sont prudents, et leur prudence leur tient lieu de conscience *et d'option* : élégamment, ils s'en tiennent à faire de l'esthétique ou, ce qui revient au même, de la morale sur la mort et la souffrance en actualités. Juste calcul, honnête ambition, et combien comblée, que celle qui ne vise qu'à la plus vaste audience, la plus vague aussi. Le désir d'un universel succès épargne de prendre parti. Pourquoi se salir les mains, puisqu'on veut un film propre et sain ? Pourquoi risquer de s'aliéner telle ou telle *faction, puisque* l'Art est denrée commune à toutes les classes ? On ne va pas faire l'idiot à se mouiller pour la vérité, puisqu'une belle image est de tous les partis.

Le premier courage de *La Bataille de France* est de refuser l'Art. C'est-à-dire *l'expédient, l'effet, l'artifice*. Refus par quoi elle se prive d'abord de toute caution « sereine » ou « dégagée ». C'est-à-dire aussi qu'elle se prive de ces accroche-cœurs à quoi le public a l'habitude de se prendre et où il reconnaît la Beauté. Cette honnêteté vaut donc au film de ne pas être tenu pour un « film », mais pris pour un pamphlet (un « film », dans l'esprit des contemporains de F. Rossif, c'est quelque chose de joli sur quelque chose de pas très *joli, la sauce qui fait passer* l'arête). Une telle franchise a tout pour étonner, et l'on comprend combien elle gêne : d'abord, elle interrompt l'habitude ancienne d'une politique de l'autruche en politique (s'engager = se mettre à couvert) ; ensuite, il est choquant qu'elle vienne de « *droite* » (comme si la droite pouvait nous donner des leçons de franchise !) ; enfin, elle est trop belle pour être vraie : le premier devoir d'un militant est le soupçon, et de *se demander devant* la franchise si elle n'est pas suprême traîtrise, et quel piège elle peut bien cacher. D'ailleurs, c'est là une valeur bourgeoise bien connue, et l'on sait bien que l'art d'une classe décadente se pare de toutes vertus (c'est cela, l'exégèse : un « refus » des *apparences qui* conduit à des sur-apparences) : voyez le cinéma soviétique, ce n'est pas lui qui va

perdre son temps à être franc, chacun sait que le peuple a besoin de pain plus que de vérité... Bref, alors même que la franchise de *La Bataille de France* déconcerte, incommode et éloigne le public, on la taxe de démagogique. Mais il est bien connu que la « démagogie de droite » fait fuir les foules, tandis que la « démagogie de gauche », point si bête, les attire.

C'est un peu ce que disait Pierre Marcabru. Mais Pierre Marcabru est suspect. Que veut dire « suspect » ? « Suspect » veut dire que P.M. écrit dans un journal considéré (par les journalistes de gauche) comme un journal de droite. Et c'est d'ailleurs l'ex-journal de ce Laurent qui co-signe le film. Le voilà, le véritable « suspect », l'homme de droite, l'O.A.S., etc. Je veux bien que Cecil Saint-Laurent soit de droite, dans la mesure où je veux bien que Robert Benayoun ou Marcel Martin soient de gauche (quoique je n'ignore pas que ce n'est pas la même gauche). Mais quand Robert Benayoun ou Marcel Martin me disent : « nous, nous sommes de gauche ; lui, il est de droite », je ne vois pas pourquoi je leur ferais sur ce point confiance puisque, quand il s'agit de cinéma au lieu de politique et d'Alfred Hitchcock au lieu de Jacques Laurent, je ne fais point du tout confiance à leurs jugements. Il est rare que je sois d'accord avec eux sur l'intérêt ou la valeur d'un film (fût-il foncièrement apolitique), autant qu'il est rare qu'ils soient sur ce sujet entre eux d'accord. Et si j'estime qu'il leur arrive (comme à quiconque) de se tromper lourdement sur l'intérêt ou la valeur d'un film, pourquoi croirais-je qu'ils ont forcément raison sur l'intérêt ou la valeur des hommes et des idées ? Condamner *La Bataille de France* sur la personne de Cecil Saint-Laurent, c'est d'abord esquiver le problème politique et idéologique que ce film peut poser, en se réfugiant derrière un cliché peu compromettant. C'est ensuite risquer de conjuguer deux erreurs.

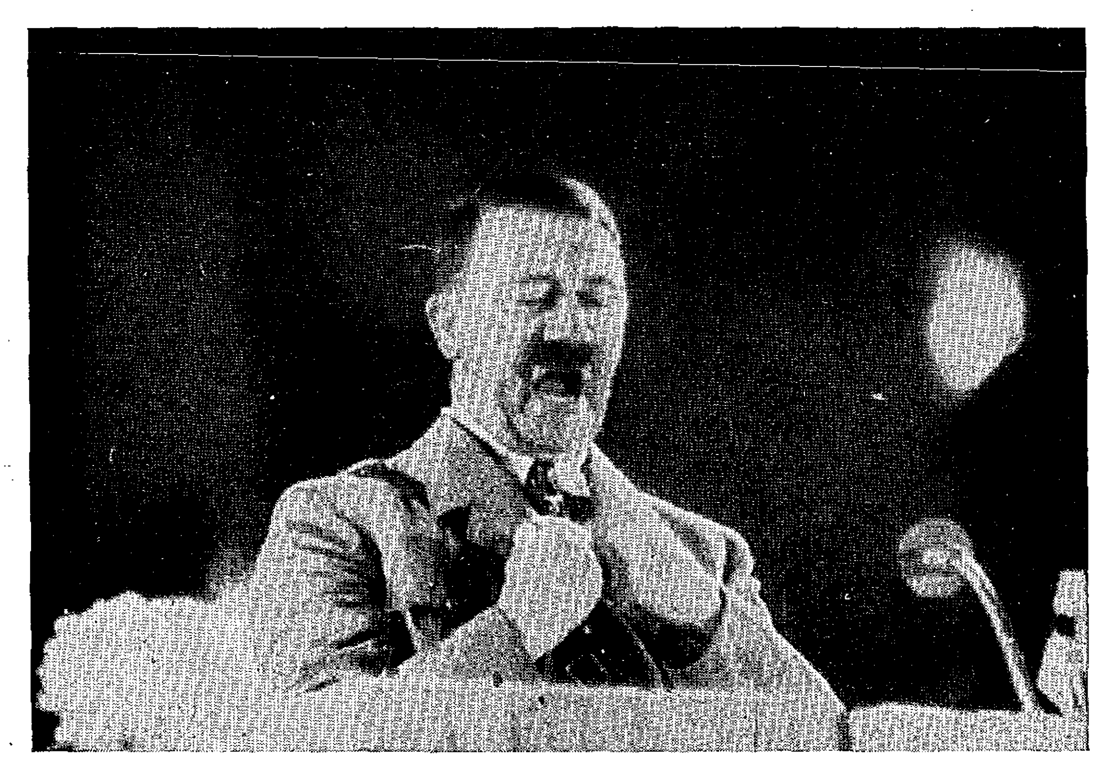
En fait, cette attitude relève du « terrorisme » que condamnait Paulhan au moment où il se déployait le plus insolemment. Il faudrait de nouveau Paulhan pour remettre en face d'eux-mêmes ces extravertis de la vérité. Car enfin, qu'importe que Cecil Saint-Laurent soit ou non de droite, puisqu'il ne s'agit pas ici de Caroline mais de Hitler, de Chamberlain, de Daladier, de Mussolini ; puisqu'il ne s'agit pas d'idées, mais de faits ; puisqu'il s'agit d'une guerre qui n'était pas alors celle de la gauche contre la droite, mais celle des Allemands contre l'Europe. Il s'est trouvé que cette guerre a été d'abord gagnée par les Allemands (qui sont nazis) et perdue par les Français (qui sont n'importe quoi) et aussi par les Anglais (qui seraient plutôt « à droite ») ; puis regagnée par les Américains (qui ne sont pas spécialement à gauche) et les Russes (qui sont vraisemblablement communistes) contre ces mêmes Allemands, toujours nazis, quoique perdants. Qu'on ne vienne donc pas nous casser la tête avec la politique : il s'agit, pour cette bataille, de stratégie. D'Histoire, si l'on veut. La notion de parti, l'appartenance politique n'a joué aucun rôle en 38-39-40. Seuls les ennemis pouvaient se targuer de « politique » : aussi bien, seuls ils en avaient une et la suivaient. Je ne sais plus qui a dit des Français qu'ils ont la mémoire courte ; les hommes de gauche aussi : s'il m'est permis de leur rappeler le seul rôle qu'ils jouèrent en 38, disons qu'ils prônaient à qui mieux mieux une démilitarisation intensive, et ne voulaient qu'une chose : la paix, à tout prix (qu'ils ont payé). Pour prendre l'exemple du film, Aragon, au moment du pacte germano-soviétique, signait un magnifique article : « Vive la paix ! » Ce n'est pas qu'Aragon ni la gauche aient eu tort de tenir à la paix (comme le dit Cecil Saint-Laurent : elle était pour les Français la plus précieuse chose, et l'est de fait) ; c'est seulement que ce vilain Hitler voulait la guerre. L'Histoire se fait des deux côtés.

Bref, on lit dans « Arts », journal de Laurent : « la démagogie est à gauche », et dans « Les Lettres Françaises », journal d'Aragon, « *La Bataille de France :* démagogique et suspect ». L'un et l'autre me semblent, à moi qui ne suis pas policier, aussi « suspects ». Plus, je vois dans l'affirmation de Marcel Martin plus de risque d'erreur que dans celle de Marcabru. Pourquoi ? Parce que Marcabru s'en tient à une idée générale (ce qui ne l'engage pas trop), tandis que Martin parle alors non seulement de politique, mais surtout (par la force des choses) de cinéma.

Car, par ailleurs, *La Bataille de France* est un *film*.

Film, c'est-à-dire bien sûr création, interprétation et non simple illustration. Cinéma donc, mise en scène bien plutôt que documents ou montage. Aussi n'est-ce point tant aux documents eux-mêmes que l'on s'en prend, qu'à leur exploitation. Il ne se trouve personne (à tort) pour mettre en doute les images d' « actualités ». Pourtant, ce n'est un secret pour personne (sinon nos critiques) que les Allemands, non contents de vaincre, mettaient cette victoire en scène et tournaient leurs « actualités » à leur gloire : éclairage, choix du lieu, des sujets, du moment, direction des figurants, choix des angles, tout est mis en œuvre pour composer de la réalité l'image la plus exaltante et la plus frappante, et présenter cet effet de l'art comme l'événement lui-même. Piège grossier, et de plus éventé, auquel pourtant sont pris ceux-mêmes qui se targuent de lucidité, totalement confiants par ailleurs dans les vertus réalistes d'images qui, dit M.M., « parlent par elles-mêmes mieux que tout commentaire ».

Ce n'est pas à l'image qu'on en veut : le grand suspect, c'est donc le commentaire. Suspect dans son texte, d'abord : par exemple, M.M. s'irrite que l'on y parle des « puissantes armées allemandes », ou du



La Bataille de France (Adolf H., entre Caroline C. et Marcel M.).

« jeune assaut nazi ». C'est là, dit-il, appel aux mythes crépusculaires (?), fascination pour la force, complaisance douteuse, admiration trop avouée pour être honnête. Honnêtement, c'est vrai, que les armées allemandes étaient puissantes, et même alors les plus puissantes. Si le sujet du film avait été la bataille de Normandie, nul doute qu'on eût évoqué les « puissantes armées alliées », ou qualifié la marche russe sur Berlin de « jeune assaut communiste ». Ce qui n'aurait choqué personne. La fascination pour le fascisme et la force n'est pas étrangère à leur refus violent.

D'autre part, on reproche à ce commentaire son emploi, ses rapports avec l'image, et les leçons qu'il *semble tirer* d'elle. Par exemple, M.M., toujours, dit : « dire de cette tragédie en cinq actes que fut la période 38-40 que la tragédie n'a pas de morale relève d'une idéologie de droite ». Mais *était-ce une tragédie ?* D'où M.M. tire-t-il cette vue des choses ? Le film, lui, est une tragédie. Pas l'événement. La bataille de France n'est une tragédie que dans la mesure où son film la présente comme telle, *elle n'acquiert la* dimension tragique qu'à travers lui, c'est-à-dire à travers sa conscience et sa connaissance, son explicitation et sa présentation. Cette « tragédie » n'est le fait que de la vision critique des *auteurs du film*, et non le fait des auteurs de l'événement. Voilà une fois de plus que l'on confond cinéma et réel. Et si l'on reconnaît avec Jean Aurel et Cecil Saint-Laurent qu'il s'agissait bien là d'une *tragédie en cinq actes*, pourquoi chercher de surcroît une morale ? La tragédie est à elle-même sa morale. La conscience qu'on prend de la tragédie et la connaissance qu'on en a, le recul critique, bref, sont la *morale toute trouvée* du drame. La beauté du film est de faire de ce recul un élément dynamique de cette série de faits qu'il ordonne comme une tragédie. La tragédie n'est que l'Histoire après coup. Ce n'est pas *malin de prendre* appui sur le film pour l'abattre.

Enfin, c'est le principe même du commentaire, son ton, sa mise en place, la structure qu'il échange avec le film qu'on récuse. Il serait d'une part superflu, l'image « se suffisant à elle-même », et d'autre part trompeur, « les images parlant d'elles-mêmes, alors que le commentaire tendrait à leur faire dire autre chose ». Quand l'image montre Dunkerque en ruine ou Rotterdam en flammes, M.M. n'admet pas que le commentaire dise : « dans cinq ans, Berlin sera cette ville » ; ni qu'il dise, quand l'image montre les Allemands vainqueurs, ou Hitler face à la tour Eiffel : « celui-là mourra à Bir-Hakeim, celui-ci à Stalingrad, et Hitler sera enseveli, brûlé sous les ruines de son beau château ». Cela relèverait d'une vengeance simpliste, d'une fureur meurtrière

et vile. Cela, en fait, c'est la clef de *La Bataille de France*. Il faut attendre les dernières minutes du film pour apercevoir, en effet, quel est le parti pris du commentaire : nier l'évidence de l'image, s'opposer par le verbe à la victoire de l'instant et de l'image qui peut fixer éternellement cet instant, résister par la seule force de la parole à la force des armes et du cinéma conjugués. Voilà la bataille que met en scène *La Bataille de France*. Car l'image d'actualité colle au vécu, elle fixe ce vécu et lui confère le privilège de l'Histoire aussitôt qu'il est fixé et alors même qu'il passe, change, disparaît, s'oublie. L'image n'a point de recul vis-à-vis de l'action. Elle respecte son mouvement sans le comprendre. Le commentaire est ce recul. Il sait, en 1964, que les images victorieuses des Allemands, vraies en 1940, ne devaient pas l'être longtemps. Il ne triche pas avec le temps, mais au contraire l'applique rigoureusement. Et il aurait tort de coller lui-même à l'image, car ce serait alors tricher avec le temps, et non seulement avec le temps, mais avec la conscience du temps, c'est-à-dire encore l'Histoire. S'opposant sans cesse à l'image, refusant le privilège cinématographique de l'instant, il se peut qu'il mette ainsi cet instant, cette image en valeur, mais c'est pour mieux les démentir, pour affronter le vécu à l'Histoire, c'est-à-dire aussi au Destin. Voilà la tragédie, et pourquoi ce film en est une, des plus pures. Comme chez Eschyle, le Verbe affronte le Fait. Il le désavoue et le subit en même temps, en porte la marque et nie cette marque. Il y a entre la chose et sa conscience une lutte qui les exalte et risque à la fois de les détruire toutes deux. Il y a entre le vécu et l'Histoire, une tension qui est l'essence même de la tragédie. Car la « tragédie » n'est pas telle sur le vif, au moment où elle s'accomplit. Elle doit attendre pour être « tragédie » que se découvrent au bout des faits confus leur ordre et leur visage de Destin. La Fatalité, c'est la négation de l'instant par la liaison du passé et du futur, tous deux déjà sus. On ne la reconnaît qu'après qu'elle a passé.

« La fatalité », dit encore le commentaire de *La Bataille de France*, « prend souvent le masque de la bêtise ». Mais il arrive à la bêtise de se masquer derrière la Fatalité, de se retrancher derrière l'Histoire et de mettre en avant une objectivité à quoi la première elle ne peut prétendre.

Jean-Louis COMOLLI.

Au seuil de la vie

THE PUMPKIN EATER (LE MANGEUR DE CITROUILLE), film anglais de JACK CLAYTON. *Scénario :* Harold Pinter, d'après le roman de Penelope Mortimer. *Images :* Oswald Morris. *Décors :* Edward Marshall. *Musique :* Georges Delerue. *Montage :* James Clark. *Interprétation :* Anne Bancroft, Peter Finch, James Mason, Cedric Hardwicke, Richard Johnson, Eric Porter, Rosalind Atkinson, Frances White, Alan Webb, Cyril Luckham, Janine Gray, Yootha Joyce, Frank Singuineau. *Production :* Romulus-Jack Clayton, 1964. *Distribution :* Columbia.

THE L-SHAPED ROOM (LA CHAMBRE INDISCRETE), film anglais de BRYAN FORBES. *Scénario :* Bryan Forbes, d'après un sujet de Lynne Reid Banks. *Images :* Douglas Slocombe. *Décors :* Ray Simm. *Musique :* Muir Mathieson. *Montage :* Tony Harvey. *Interprétation :* Leslie Caron, Tom Bell, Cicely Courtneidge, Brock Peters, Emlyn Williams, Avis Bunnage, Kay Walsh, Verity Edmett. *Production :* Romulus-Richard Attenborough, 1963. *Distribution :* Columbia.

« Un curieux film » : voilà ce qu'enfin on commence à pouvoir se dire devant certains (n'exagérons rien : trois) films anglais : *Un goût de miel*, *The L-Shaped Room*, et ce *Mangeur de citrouille* au titre beau et juste. Tous trois ont en commun l'originalité (tempérée par diverses conventions de mise en scène ou de narration) du sujet, lequel se caractérise aussi (de notre point de vue) par son exotisme.

1° Originalité.

Ces films présentent des cas limites (donc d'autant plus révélateurs) de l'amitié et de l'amour. Dans *Un goût de miel :* l'amitié entre une jeune mère et un jeune homosexuel, père adoptif, quasiment, de l'enfant; dans *The L-Shaped Room :* l'amour qui naît et meurt, entre un jeune Anglais et une jeune fille-mère française qui a fui les rigueurs de sa famille et tâche de se tirer d'affaire à Londres. Dans *Le Mangeur de citrouille*, enfin, les remarquables variations sur le couple (sur le dé- et le re-mariage, sur la solitude — extraordinaire scène du coiffeur —, sur l'égoïsme et le don, sur le vide et le plein des vies, des ventres et des maisons) s'ordonnent à partir d'un éton-



Jack Clayton : *The Pumpkin Eater* (Peter Finch, Anne Bancroft).

nant thème conducteur (constamment ouvert sur tous les autres) : une prolifique génitrice, femme d'un riche et prolifique scénariste (son troisième mari), voit son amour sur le point d'être détruit, car l'homme est persuadé qu'il y a incompatibilité entre ces deux formes de création et que la fécondité de l'un ne peut aller sans la stérilité de l'autre. D'où l'ovariectomie.

2° Conventions.

Côté *Goût de miel :* Voir note de P.V. dans notre n° 144. Côté *L-Shaped Room :* constatons une banalité foncière, qui ne serait point déplaisante d'ailleurs si elle ne se transformait parfois en impuissance caractérisée. Encore que la grande justesse du ton et des détails n'en soit point gravement entamée, sans parler de Leslie Caron, elle, admirable. Côté *Citrouille,* enfin, il y a (autre forme de convention) le recherché, l'ampoulé, le précieux des effets, mais l'unité du ton est grande, si bien qu'on s'y fait et n'en est point choqué. Au moins Clayton a-t-il su ce qu'il voulait et il nous donne ici bien autre chose que les exécrables *Innocents* et le presque exécrable *Room at the Top.* Des trois, donc, considérés sous les deux axes, le *Mangeur* est de loin le meilleur.

3° Exotisme.

Celui-ci joue beaucoup dans la surprise que nous causent ces trois films, vu que nous n'avons point l'habitude de voir traiter de tels sujets qui (*Un goût de miel*) risqueraient fort, chez nous, de verser dans la gaudriole ou la grivoiserie, ou (cas des *autres où* l'on parle contraception, avortement ou stérilisation) seraient par nos censeurs purement et simplement verboten. — comme nous disons volontiers pour railler les interdits du voisin.

Et s'il faut bien que ces Cahiers DU, soient aussi quelque peu A PROPOS DU cinéma, je me risquerai à avancer qu'il est réconfortant de voir comment, par le cinéma, la conscience se répand. Il ne s'agit point de savoir si les choses sus-mentionnées sont bonnes ou non : personne n'en sait rien, les raisons qu'on peut avoir de les approuver ou de les rejeter sont également bonnes, la seule chose qui soit sûrement mauvaise, c'est d'être, dans l'absolu, tout

pour ou tout contre. Car ces choses (comme il en va aussi de l'euthanasie) ne ressortissent qu'au cas particulier que seule peut trancher (puisqu'il faut, par-dessus le doute, parier) une conscience libre, précisément, de se poser des cas (et il se trouve justement que, devant la stérilisation du *Mangeur de citrouille*, on est dans la meilleure position qui soit pour aussi bien la comprendre que la rejeter, — et peut-être la rejeter parce qu'on a compris). La liberté a été donnée à l'homme par Dieu, disaient bellement les catholiques après s'être (à l'époque de leur puissance) juridiquement et judiciairement assurés contre elle. Passé le temps de l'assurance, la voici. Et ceci dit (puisqu'on m'a concédé ce paragraphe), nouons quelques liens et concluons.

Voici enfin un cinéma anglais abordant originalement, sincèrement et anglaisement — ce qui pour la première fois ne se trouve point incompatible — de vrais grands sujets. Grands, car ils ont tous pour centre la femme, immuable centre et révélateur du monde, comme se tuent à nous le dire Bergman et Mizoguchi. Or, justement, on pensait un peu à Bergman, en voyant *Un goût de miel*, et on y pense encore plus devant *Le Mangeur de citrouille ;* tandis que *The L-Shaped Room* n'est pas sans rapports avec (autre Suède) l'excellente *Voiture d'enfant* (ô péché français du titre) de Bo Widerberg (lequel, d'ailleurs, allant contre Bergman, est retombé pile dedans). Et puisque nous en sommes aux influences ou convergences, effectuons le glissement vers Losey : son influence est évidente sur la mise en scène, et parfois même le ton (la party) du *Mangeur de citrouille* — dont le scénario est, du reste, du Pinter de *Servant*. Ces deux hommes ont peut-être un grand rôle de fécondateurs à jouer dans le cinéma anglais.

Curieux avatars de ce cinéma (dont on eût pu attendre qu'il s'orientât vers les brumes aventureuses qu'explora inégalablement la littérature indigène) : après s'être fourvoyé dans le faux Hollywood, l'humour laborieux et le vérisme miteux, le voici qui, bizarrement (encore qu'après coup on puisse mainte raison trouver à cette direction), rejoint les parages nippo-nordiques où croise la femme essentielle. Sommes-nous au seuil de quelque révélation ? C'est la vie, en tout cas, qu'il aborde (maladroitement, mais ça vient) : faisons confiance à l'engrenage.

Michel DELAHAYE.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

Les petits chardons

I MOSTRI (LES MONSTRES), film italien de DINO RISI. *Scénario :* Age, Scarpelli, Petri, Scola, Maccari et Dino Risi. *Images :* Alfio Contini. *Musique :* Armando Trovaioli. *Interprétation :* Vittorio Gassmann, Ugo Tognazzi, Marisa Merlini, Lando Buzzanca, Rica Dialine, Marino Mase, Michèle Mercier, Daniele Vargaz, Riccardo Paladino, Rick Tognazzi. *Production :* Mario Cecchi Gori, Fairfilm-Incei Film-Mountfluor Films, 1963. *Distribution :* Dicifrance.

Aux deux premiers sketches des *Monstres*, on rit de plus en plus ; après, de moins en moins. Ce n'est pas qu'il y ait extinction de la satire : elle s'étend au contraire, et se systématise en s'avouant. C'est simplement qu'elle n'est pas drôle et ne le fut jamais : mais il faut curieusement s'accoutumer d'abord à la gêne pour la ressentir enfin. Le déroulement des *Monstres* s'apparente à l'effet de la drogue : passée la première surprise, l'exaltation s'accompagne d'une égale déception, nécessaire au retour du cycle ; la répétition des chutes fait à la fois la limite et la force du film : forçant le spectateur à reconnaître le principe insidieux et identique de tous les sketches, elle le lasse aussi. C'est par quoi le film désavoue toute démagogie, plus corrosif à la longue qu'en cours.

Quant au principe, c'est d'exposer et faire accepter une situation qui, sitôt imposée, est invariablement renversée, niée ; chaque sketch établit et décrit (avec tous les moyens d'un réalisme jouant sur la confiance et visant à l'absolue crédibilité) certains rapports entre personnages, que les dernières images se plaisent ou s'acharnent à démolir. Le but du mécanisme est de se démonter, montrer finit par nier que l'on ait montré : c'est une démonstration non seulement de l'équivoque des êtres et des choses, mais (et l'on rejoint les moralistes) de leur futilité si facilement réversible en convention. Une telle leçon indéfiniment répétée n'a elle-même pas plus de raison d'être que de cesser (ni de plaire) : le film, démentant les pouvoirs du cinéma par excès de mise en scène, et bernant ses spectateurs pour leur faire avaler leur vérité, se dément par là-même. Il y a quelque tragique, aujourd'hui, dans l'exercice de la morale — sans doute aussi dans celui du cinéma. Il est simplement remarquable que ce soit désormais le cinéma « commercial » italien qui prenne relève de La Rochefoucauld. — J.-L. C.



Dino Risi : *I mostri* (« la journée du député » : Ugo Tognazzi).

Sexe à la une

LA DONNA NEL MONDO (LA FEMME A TRAVERS LE MONDE), film italien en Technicolor de GUALTIERO JACOPETTI. *Co-réalisation :* Paolo Cavara, Franco Prosperi. *Images :* Antonio Climati, Benito Frattari. *Musique :* Nino Oliviero, Riz Ortolani. *Montage et commentaire :* Gualtiero Jacopetti. *Production :* Cineriz, 1962. *Distribution :* Columbia.

Il y avait dans *Mondo cane* l'esquisse, le pressentiment d'un grand sujet sur les équilibres ou déséquilibres de la nature et de la *société*, mais le désir de l'effet à tout prix faisait, mauvais goût aidant, que les quelques beaux morceaux de bravoure du film se trouvaient entrelardés de très détestables autres.

Il en va différemment ici. La grande homogénéité du film (dont les moments faibles se fondent neutralement dans la masse) vient de ce qu'il est centré sur une idée sous-jacente qui lui donne sa force et en ordonne la construction progressive.

Car enfin, ce n'est pas sans un propos aussi délibéré que malicieux qué l'auteur a enchaîné les séquences suivantes : *Japon :* éducation sexuelle en classes mixtes (contraception enseignée avec schémas et mannequins à l'appui) ; *Suède :* les joies de la maternité célibataire ; *Italie :* mariage en blanc, suivi le lendemain du drap blanc, au balcon exposé, rougi du sang virginal ; *Suisse :* gymnastique féminine préparant à l'accouchement sans douleurs ; *Milan :* l'accouchement avec, dans un hôpital où (précise le commentaire) on connaît la parole biblique ; *Bruxelles :* Mme van de Putte, l'acquittée du procès de Liège ; *Allemagne :* les enfants thalidomidés. Qui peuvent vivre, dit le commentaire (et de fait, le pari sur la vie, s'il est beau de le faire, *semble* bien gagné), mais qu'on VOIT, car il y a les images (parmi les plus dures que puisse montrer le cinéma), et l'on ne peut que se demander, dans le même moment, s'il faut vraiment parier sur CETTE vie. Enfin la *France :* les foules de Lourdes (en l'occurrence, celles des mères accompagnant leurs enfants malades), et la même ambiguïté qui fait si souvent la valeur du

film règne ici plus que jamais : admiration ou dégoût, on peut ressentir les deux, devant ces images qui vous font sentir qu'à Lourdes, comme en tout haut-lieu d'exaltation collective, il se passe QUELQUE CHOSE.

Ce qui sauve le film, c'est son ton général de simplicité bon enfant, c'est son manque d'ambition. N'ayant de toute façon rien à voir avec quelque forme que ce soit de ciné ethno-vérité, il ne prétend nullement, par ailleurs, au film à thèse (celle-ci, dans son inévitable simplisme, eût pu être déplaisante), non plus qu'au pur constat pseudo (inévitablement) objectif, cependant qu'il aboutit, en fait, à donner, de la situation de la femme, une vue qui doit vous inciter à en tirer telle conclusion plutôt que telle autre.

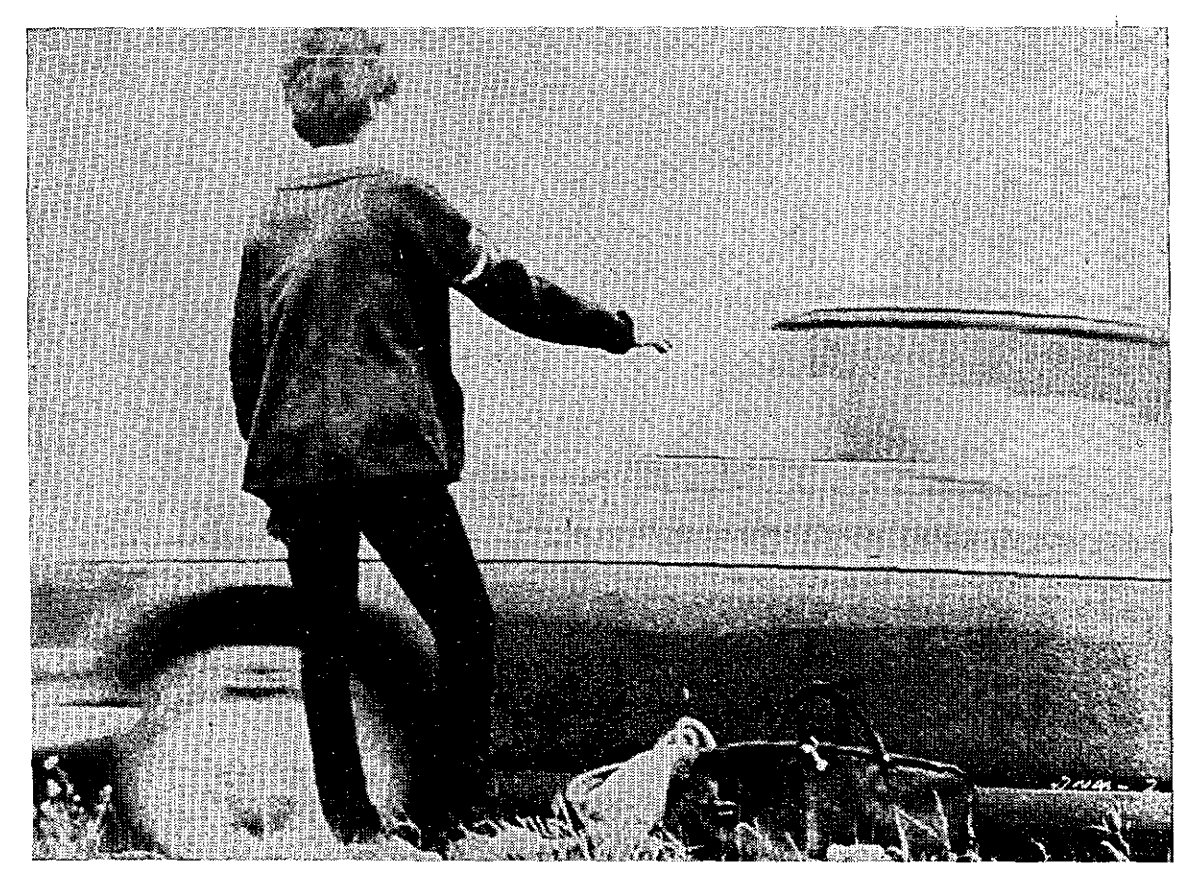
Ce qui fait son intérêt, c'est qu'il se trouve être pratiquement (sans, peut-être, que les auteurs en aient été conscients, et en précisant que la partie n'est tout de même que partiellement gagnée) un film d'observations reconstituées et orientées (et à l'intérieur de ce propos les trucages se justifient bien, dont ceux des téléobjectifs employés pour donner le ton de la nue-vérité surprise). Nous avons là, en somme, des actualités reconstituées *in vitro* en vue de décrire (c'est-à-dire récrire) le temps présent, de la même façon que récrit l'histoire (à l'aide d'actualités réalisées dans un *in vivo* passé) ce nouveau Michelet qui a nom Laurent Aurel.

Si le film ne relève pas absolument de cette haute lignée (dont la référence contribue néanmoins à le situer), il en est une autre, par contre, qui le définit très exactement : celle des grands reporters de « France-Soir » ou même de « Paris-Match » dont les enquêtes (de plus en plus hardies) fournissent le meilleur compte rendu qui soit de l'air de notre temps.

Cinéastes, journalistes : nous avons bien sûr, dans l'un et l'autre des cas en question, des gens guidés par le souci de toucher la masse, de plaire, d'accrocher, fût-ce en exploitant l'événement ou le sentiment du jour, mais c'est là un propos avoué, assumé, intégré en fonction d'un fort honorable but : fournir à la masse, matière vive de l'époque, la leçon à tirer des choses de l'époque. Car, sous les apparences les moins didactiques qui soient, c'est bien une leçon qu'ils savent en tirer.

I mostri (« le monstre » : Vittorio Gassmann, Ugo Tognazzi).





Gualtiero Jacopetti : *La donna nel mondo* (une auto-stoppeuse suédoise...).

Et tout se tient : il faut faire prendre conscience à la masse de ce dont elle n'a peut-être pas encore pris conscience, mais prendre ce risque suppose qu'on en refuse un autre : celui de provoquer ou d'ennuyer, celui de déplaire. Et, bien sûr, c'est aussi qu'ils ne sont pas, ces gens, des mécènes à B.A., mais en connaissez-vous ? Ils ne sont pas non plus des professionnels de la formation des masses — ceux-là, *oui*, *on* les connaît : les professionnels de l'Education, Péguy les comparait aux professionnels de l'amour.

Rendre l'air du temps (faire plus que le refléter, moins que l'orienter : *l'informer*) : voilà à quoi parviennent mieux ces journaux que « L'Express » ou « France-Observateur », mieux ce film que *Joli Mai*, mieux tous ces gens, avec la part de rouerie qu'ils assument, que ceux qui prétendent à la pureté et finissent par tomber, cul par 'sus tête, dans le mépris et la complaisance qu'ils ne cessent de reprocher aux autres... et que la critique parisienne, pure comme pas une, ne s'est pas fait faute de reprocher à Jacopetti.

Méprisant, ce film ? Pour moi, je n'y vois rien de tel, mais une immense curiosité (perverse, un peu, comme toute curiosité) ; une immense bonne volonté (inséparable de quelques trop bonnes intentions) ; un immense désir (fût-ce avec une petite pointe de démagogie) de tout accepter et ne rien rejeter ; j'y vois, supportée par un certain talent, beaucoup de tendresse et de générosité. — M.D.

Le calot et les rêves

SOLDIER IN THE RAIN (LA DERNIERE BAGARRE), film américain de RALPH NELSON. *Scénario :* Maurice Richlin et Blake Edwards, d'après le roman de William Goldman. *Images :* Philip Lathrop. *Décors :* Phil Barber. *Musique :* Henry Mancini. *Montage :* Ralph Winters. *Interprétation :* Jackie Gleason, Steve McQueen, Tuesday Weld, Tony Bill, Tom Poston, Ed Nelson, Lew Gallo, Paul Hartman, Chris Noel, Lewis Charles, Adam West. *Production :* Blake Edwards - Martin Jurow - Allied Artists, 1963. *Distribution :* Athos Films.

« Les feux d'artifice me donnent le cafard parce que les fusées ne devraient pas retomber », dit l'héroïne du film en pensant peut-être à *La Panthère rose*. Les mouvements comportent leur propre faille. L'agitation fait valoir les vides au lieu de les combler : gestes privés d'éclat, échoués dans un théâtre où l'on mime la vie et la mort comme un jeu d'enfants. McQueen, un faux poignard dans le cœur, pénètre dans le bureau de son ami Gleason comme il se traînerait sur le sable d'un terrain de golf. Il lui suffit d'accumuler grimaces et pirouettes jusqu'à l'étourdissement. Car l'ennemi est une réalité objective, extérieure, inconnue, à laquelle les personnages échappent ou tentent d'échapper. L'armée devient leur propre paysage, le lieu habitable qu'ils peuvent organiser selon leur inspiration, les objets servant de tremplin à leur caprice (la machine à coca-cola, le ventilateur, les matelas, le camion, etc.). Dans ce refuge, ils échafaudent des plans, concluent des marchés, rivalisent d'astuce, établissent des codes, créant une solidarité complice. Cependant, une force mine les ficelles arbitraires du jeu. Comment s'abriter de toutes contingences matérielles, abolir la pesanteur ? Le corps souffre pour rire de « croutosis » et meurt vraiment d'obésité.

Soldier in the Rain est une œuvre profondément onirique. Tout s'y déroule dans l'imaginaire. Les événements les plus ordinaires (cf. le commissariat ou la foire) défient toute vraisemblance. La démarche de Ralph Nelson — mais ne serait-ce pas plutôt celle de Blake Edwards — restitue le rêve des grands enfants en uniforme. Le monde offert se nourrit — depuis l'argent que l'on gagnera dans la vie civile jusqu'à l'île du Sud — de chimères, et le film épouse le cheminement du jeune soldat qui prend peu à peu la place de son vieil ami tandis qu'un certain Jerry fort semblable à Lewis se prépare à accomplir le même itinéraire. Car les autres servent ici dans la mesure où ils alimentent et fortifient les mythes. Aussi ne subsiste-t-il du passage de la fille qu'un animal en peluche intégré à la rêverie vitale. Aux derniers plans du film, la mort elle-même est vaincue par l'ouverture imaginaire : l'ami est allé retrouver le chien sur la plage de l'île lointaine. Comme

Ralph Nelson : *Soldier in the Rain* (Steve McQueen, Tuesday Weld).



sur la colline aux bruyères de *Brigadoon,* le réel n'a plus de prise : le mythe a totalement absorbé l'homme.

On rit bas et mal à cette histoire triste et nostalgique, plus proche de Godard que des comédies américaines « accordées ». Car ce « soldat sous la pluie », finalement réductible au scénario d'Edwards, est comme un corps exilé de ses rêves. — A. T.

Dossier incomplet

MARE MATTO (LA MER A BOIRE), film italien de RENATO CASTELLANI. *Scénario :* Renato Castellani, Leo Benvenuti, Piero Bernardi. *Images :* Toni Secchi. *Décors :* Carlo Leva. *Musique :* Carlo Rustichelli. *Montage :* Iolanda Benvenuti. *Interprétation :* Gina Lollobrigida, Jean-Paul Belmondo, Tomas Milian, Odoardo Spadaro, (Noël Roquevert), Piero Morgia, Vincenzo Musolino, Anita Durante, Rosanna di Rocco, Michele Abruzzo, (Dominique Boschero). *Production :* Franco Cristaldi, Lux - Vides - Films Ariane - Filmsonor, 1963. *Distribution :* Cinédis-Gaumont.

Surprend doublement : premièrement, par l'intrusion d'un pittoresque presque ou parfois onirique au sein du pur naturalisme, si étonnante que Cristaldi a fait entièrement sauter l'épisode de la sirène. Castellani a certainement voulu montrer que la vie des marins en Italie juxtapose aux plus basses et aux plus grandes difficultés matérielles les aventures les plus ahurissantes et les plus invraisemblables, qui lui donnent son piment, et semblent être justifiées par le caractère national. Mais ce vieillard gâteux qui prend au sérieux son rôle de capitaine de pacotille relève surtout des poncifs du faux humour commercial italien.

Deuxièmement, par le respect total d'une matière dont les deux composantes maîtresses — pittoresque et naturalisme — offrent en elles-mêmes un intérêt absolument nul. Comme les grands c de notre cinéma (Camus, Carné, Cayatte, Clair, Clément, Clouzot, Colpi, Cousteau), qui trustèrent pour cela les grands prix des festivals 15 ans durant, Castellani, autre bête à festivals, accorde le soin le plus extrême à l'insipide, un peu comme le Clément de *Le Jour et l'heure* ou le Visconti de *Rocco e i suoi fratelli,* mais avec beaucoup plus de conviction. Cette conscience professionnelle déplacée intrigue au point d'imposer l'intérêt, puis l'adhésion, puis la participation du spectateur au bout, respectivement, d'une, de deux ou de trois heures de projection : c'était là le secret de l'admirable *Il brigante* (1960), hélas inédit ici, devant lequel notre jugement — comme devant Griffith — devenait chaque seconde plus favorable.

Malheureusement, réduit scandaleusement au temps de projection standard, *Mare matto* ne risque pas de posséder ce mouvement qui transfigure ses divers moments. Ne restent que ceux qui possèdent valeur en eux-mêmes, le marin en quête de beaux-frères, passage très *Due soldi di speranza,* et surtout les éblouissants numéros de Belmondo, aidé de Lollobrigida. — L. M.

Crème de marrons

SPENCER'S MOUNTAIN (LA MONTAGNE DES NEUF SPENCER), film américain en Panavision et en Technicolor de DELMER DAVES. *Scénario :* Delmer Daves, d'après le roman d'Earl Hammer. *Images :* Charles Lawton. *Décors :* Carl Anderson, Ralph S. Hurst. *Musique :* Max Steiner. *Montage :* David Wages. *Interprétation :* Henry Fonda, Maureen O'Hara, James MacArthur, Donald Crisp, Wally Cox, Mimsy Farmer. *Production :* Delmer Daves, 1963. *Distribution :* Warner Bros.

S'il est un film qui, d'un metteur en scène, restitue bien la taille authentique, c'est la dernière production de Delmer Daves, *Spencer's Mountain.* Dès les premières images, se présentent à nos yeux et l'ambition du cinéaste (faire un documentaire sur la vie de certaines gens, et les situer dans leur exact contexte géographique et social, ce qui somme toute représente une fort sympathique initiative) et le *goût* du résultat. Dès le début, l'on sait déjà que le point de vue de Daves va faire de ces gens simples des personnages encore plus univalents, des êtres *diminués,* dont le seul rôle sera de « transporter » une intention, une idée, jamais davantage. Et la *saveur* du film sera à l'image de cette impuissance à faire naître des idées chez les personnages, ou plutôt à imaginer des personnages porteurs d'idées, qui ne soient pas que cela.

Ceux qui ont déjà goûté à la crème de marrons me comprendront. Aux autres, il me faut m'expliquer : la caractéristique principale de la crème de marrons, c'est que le plaisir qu'elle procure est tout entier organisé autour d'une sensation unique, sans cesse redonnée, mais avec chaque fois moins d'intensité, ou avec une intensité dénaturée par la persistance d'un goût très prononcé. Je n'invoquerai pas la consistance de cette crème pour parler de la mise en scène chez Daves, uniquement me contenterai-je de montrer que, par ses limites et ses capacités, ce metteur en scène a toujours été fidèle à une esthétique bien particulière, qu'ici je propose donc de désigner sous le nom d'*Esthétique de la Crème de Marrons.*

Déjà dans *Rome Adventure,* nous avions compris l'attachement (parce qu'impuissance à faire autre chose) à une certaine esthé-



Delmer Daves : *Spencer's Mountain* (Mimsy Farmer, James MacArthur).

tique de la bande publicitaire, du film-annonce, du *générique*. Le film était une succession de génériques, fort beaux d'ailleurs, mais qui, en aucune façon, ne pouvaient constituer à eux seuls un film. Delmer Daves s'est résigné à ne plus nous offrir de la vie qu'une vision en tranches, recommencement perpétuel d'une tentative à saveur unique. Cette esthétique-là est celle de *Spencer's Mountain* où toujours, après chaque folle course de caméra folle, l'on s'attend à voir apparaître sur l'écran, en lettres rouges, le nom des acteurs. Des petits drames qui en appellent d'autres, mais d'unité point. Toujours monter plus haut, telle semble être la devise de Delmer, mais une fois atteint le sommet, on ne voit rien de plus, et n'est pas Anthony Mann qui veut.

Autres caractéristiques de l'esthétique davesienne : alors que l'ambition du propos nécessiterait une œuvre toute articulée sur des *signes de non-sens*, la vision restituée s'organise plutôt autour de *sens de non-signes*, qui sont bien les signes d'un sens insensé, signes mêmes d'une contrainte assumée au départ mais faussée à l'arrivée. D'où une œuvre qui, si elle est souvent « généreuse », n'en est pas moins fuyante, le metteur en scène essayant d'échapper à son personnage, les personnages à leur image. On comprend l'absence totale de *gravité* dans l'œuvre de Daves : le choix n'étant jamais volontaire, la gravité devient absence de gravité ; les larmes d'un homme le réduisent à l'état de mollusque, alors que chez Walsh, par exemple, elles l'élèvent à la dignité d'homme.

Ce qu'il faut aimer chez Daves, ce n'est pas l'ambition, ni même le résultat. Alors ? Comme nous faisons avec la crème de marrons, reprenons-en une cuillère, de temps en temps. Bien sûr, c'est un peu écœurant. Ne nous décourageons pas. Après un moment, on oublie la première colère, pour ne plus voir que de petites choses, quelquefois belles, et qu'on doit savoir goûter : face à la caméra, le regard d'un enfant. — J.-L. N.

(Ces notes ont été rédigées par Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Luc Moullet, Jean-Louis Noames et André Téchiné.)

Petite correspondance

Depuis le numéro 132, les CAHIERS n'avaient pas fait paraître de « tribune des lecteurs ». Il ne nous semble pas y avoir meilleure façon de la rétablir que de citer, justement, une lettre qui nous demandait de le faire : celle de Monsieur Jacques Prud'homme, Domaine de Malus, à Bouliac (Gironde), datée du 29 novembre 1963, qui dit, entre autres : « ... certes, *nous discutons bien entre nous*, mais c'est avec *vous*, auteurs des idées énoncées, que nous aimerions pouvoir discuter de *ces* idées, de *vos* idées. »

Interruption n'est pas rupture, et tous les appels ne restent pas sans réponse, si tardive soit-elle. Désormais, et le plus régulièrement possible, nous consacrerons quelques lignes à ce courrier, en essayant de combler peu à peu, et cela sans négliger les lettres récentes, le retard que nous avons pris. A notre tour, formulons un souhait : *lecteurs, écrivez-nous*, sans quoi nous ne vous répondrons pas.

Commençons par remercier ceux qui nous ont, comme chaque année, adressé leur liste des dix meilleurs films, et en ont profité pour nous réaffirmer leur confiance ; ceux, également, qui nous *ont félicité pour* notre numéro spécial américain : en particulier, le lecteur anonyme et sympathiquement enthousiaste de Huy (lettre datée du 17 janvier 1964). Mais trêve de louanges : dans une lettre datée du 29 février 1964, « un groupe d'honnêtes gens (ou à défaut) Olivier Comte », entre une introduction et une conclusion nous assurant de « ses sentiments les plus haineux », énonce quelques fortes pensées du genre : « Si l'on exécute anonymement *le grand Fleischer*, d'autres ne sont pas moins méconnus : Cromwell, Curtiz, Dmytryk, Dunne, Garnett, Hathaway, King, Lerner, Milestone, Sidney, Siegel, Stone, Wise ; tandis que l'on propose à notre révération (?) fausses gloires, minables et sombres crétins : Chaplin, Cukor, Hawks, Losey, Mann (les 2), Penn, Ray, Sternberg ; des auteurs de toute première importance ne sont pas mentionnés : Endfield, Lewis R. Foster, Keller, McDougall, Stahl, Thorpe... »

Tout cela est évidemment de bien peu d'importance, assez peu en tout cas pour qu'il puisse sembler vain d'y répondre. Une telle lettre n'est pas si inutile, pourtant, que ne se révèlent, par elle, la force et la vitesse avec lesquelles le cinéma distance ceux-là même qui *font* profession de le servir. Que cet art ait vu se succéder, en soixante ans, préhistoire et histoire, avant-garde et classicisme, surréalisme et expressionnisme, *maîtres et épigones*, ne va pas sans quelques conséquences. L'équivalent d'une telle lettre ne se conçoit pas aujourd'hui, adressé à une revue picturale, musicale ou littéraire. L'étalement dans l'évolution de ces arts a permis à leurs juges de reprendre haleine, de rattraper excès, erreurs et aveuglements. Si, *en peinture*, musique ou littérature, une condensation du temps analogue à celle du cinéma avait eu lieu, nul doute qu'aujourd'hui encore, certains écriraient pour encenser Rachmaninoff et Boïeldieu et traîner Bach et Mozart dans la boue, insulter Manet et Klee au profit de Couture et Bouguereau. Les groupuscules agités n'existent pas, bien sûr, que dans le cinéma, mais c'est là seulement qu'ils s'affichent avec tant de suffisance. Et cela ne va pas sans leur conférer quelque *chose de désuet*, d'anachronique, voire de discrètement émouvant, ni les faire ressembler à ces vieillards toujours jeunes qui se réunissent le dimanche matin à grand fracas (et dans l'indifférence générale) pour relire quelques pages, combien émouvantes, d'Anatole France.

Le 16 décembre 1963, M. Jean-Jacques Languepin nous écrivait :

« Votre critique de *Germinal* me révolte !

« Enfin quoi, on dit que le cinéma va mal parce qu'il traite de sujets qui n'intéressent pas le public. Il y a eu cette année 9 millions de journées de grève et, sous des prétextes variés, vous l'expédiez en trois lignes. Vous devriez aller le voir un samedi soir dans un quartier populaire et peut-être changeriez-vous d'*idées*.

« Vous savez que notre cinéma manque cruellement d'un cinéma social et objectif et voilà ce que vous faites pour l'encourager... Mais où sont donc les hommes de gauche ? »

Le prétexte de la lettre, en l'occurrence *Germinal*, est bien mince. Elle nous retient pourtant en ce qu'elle relance un problème *posé depuis longtemps*, à savoir celui de l'engagement en art, et dont la polémique Sartre-Berger-Simon est le plus récent épisode. Aussi ne nous appartient-il pas de trancher la question, en admettant que cela soit même possible. Notre tâche n'est pas de décider si toute œuvre d'art valable doit être engagée, du moins savons-nous une chose : que toute « œuvre engagée » n'est pas nécessairement valable.

Nous accordons volontiers à M. Languepin qu'il s'agit, avec *Germinal*, d'un grand sujet. Le « Germinal » de Zola, s'entend, qui n'a rien perdu de sa force. Ce pourquoi on continue de le lire, alors que le film d'Allégret a été un échec commercial (y compris dans les salles de quartier). Un grand sujet s'obtient, tout au plus dispose-t-on au départ d'un sujet collectif. Si nous sommes *sévères avec Germinal* (le film), c'est justement parce qu'avec lui, une possibilité de grand sujet a été gâchée. Nous demandons à un film *un point de vue* sur ce qu'il

montre, une dimension critique, et voilà bien, hélas, ce qui fait le plus fâcheusement défaut au film en question, ou, si point de vue il y a, bien pauvre, étroit et conventionnel, confondant engagement et prédication. De tels films sont inutiles, voire dangereux pour la cause qu'ils prétendent servir. *Kapo* laisse indifférents les trois quarts des gens, exaspère les hommes de gauche et ravit les réactionnaires. *Les Carabiniers*, *Le Fleuve sauvage* et *Invraisemblable vérité* nous en apprennent plus sur la guerre, les questions sociales, le racisme et la peine de mort que *Mourir à Madrid*, *Germinal* et *Justice est faite*. Mais allons plus loin. Dans cette recherche à tout prix, et peu importe leur valeur, d'œuvres engagées, n'y a-t-il pas, finalement, quelque chose de suspect ? Admettre et clamer qu'un très mauvais film puisse « défendre » les ouvriers prouve quelque secret mépris pour eux, quelque désir inavoué de ramener vers soi les louanges, de s'entendre dire : enfin, quelqu'un prend parti pour nous. Forme suprême, avouons-le, de l'auto-encensement.

Quand Maiakovski récitait ses poèmes dans des usines, qu'il « daigne » le faire importait peu aux ouvriers, ils étaient sensibles à la seule beauté de ses vers. On nous répète, avec un fond de stupéfaction bien révélateur dans la voix, que les ouvriers sentent la musique classique plus profondément que les bourgeois, comme si tout d'un coup — et quel étonnement ! — ils devenaient dignes d'aimer Mozart. L'important, c'est que la musique de Mozart soit assez belle pour qu'ils l'aiment. Le reste est démagogie.

Enfin, d'une lettre de L. Baudiffier, Poitiers, un point qui nous tient à cœur : « Je suis en complet désaccord avec ce qui semble la nouvelle tendance des CAHIERS, un intérêt démesuré pour le cinéma européen et ses nouvelles vagues (Tu quoque Douchet !), un penchant coupable à l'intellectualisme et aux vaticinations dites « d'avant garde » (depuis un siècle)... »

Nous sommes entièrement d'accord avec la parenthèse de M. Baudiffier : en effet, depuis toujours, Antonioni, Buñuel, Bergman ont eu ici leurs défenseurs (et parfois leurs détracteurs). Mais cela ne relève en rien d'un « penchant coupable à l'intellectualisme » : il faut autant de « perversité intellectuelle » pour admirer DeMille ou Walsh, Hitchcock ou Hawks et les défendre autant qu'ils le valent. Précisément, si le cinéma américain que nous prônons (depuis toujours) nous donne une grande leçon, c'est de nous passionner sans barrières pour tout ce qui lutte, vit, crée dans la même audace que les grands cinéastes américains. Qu'on le veuille ou non, aimer Fuller c'est épouser la cause de la N.V. (de toutes les N.V.). C'est aussi être moderne.

Jean NARBONI.

FILMS SORTIS A PARIS DU 13 MAI AU 16 JUIN 1964

12 FILMS FRANÇAIS

Aimez-vous les femmes ? film de Jean Léon, avec Sophie Daumier, Guy Bedos, Edwige Feuillère, Guido Alberti, Grégoire Aslan, Gérard Séty. — Pas à la sauce Léon (rien n'est beau, rien n'est bon).

Banco à Bangkok pour O.S.S. 117, film en Scope et en couleurs d'André Hunebelle, avec Kerwin Mathews, Pier Angeli, Robert Hossein, Dominique Wilms. — Fiasco asiatique pour clichés hors d'usage, genre Hossein, éprouvettes, lavage de cerveau, mélasses bactériologiques et autres pacotilles : les animaux malades de la peste à l'attaque des « races inférieures » ; malgré ses S.O.S., Hunebelle n'en réchappe pas, coincé entre deux raccords. Le public adore *ça* (c'est-à-dire la parodie involontaire). Si vous n'aimez pas le cinéma considéré comme tube à essai, deux remèdes : la croix-rouge ou la vaccination.

La Bataille de France. — Voir critiques dans ce numéro, page 55.

Casablanca, nid d'espions, film d'Henri Decoin, avec Maurice Ronet, Sarita Montiel, Franco Fabrizzi. — Résistance et résidence de tout repos pour espions pensionnés. Decoin n'a même plus l'honnêteté de se mettre en quatre.

La Difficulté d'être infidèle, film de Bernard T. Michel, avec Gisèle Hauchecorne, Michèle Grellier, Donatella Turri, Bernard Tiphaine, Pierre Vernier, Danny Boy. — Réussit, avec beaucoup d'efforts, à ne pas faire rire, en prenant le contre-pied de Feydeau, Courteline ou Guitry. Il ne faut pas confondre théâtre de boulevard et cinéma de couloir — d'ailleurs tout coule ici, le vaudeville va à vau-l'eau, et ce n'est pas sa « mise en scène » qui surnage.

Les Durs à cuire, film de Jack Pinoteau, avec Jean Poiret, Roger Pierre, Michel Serrault, Stéphane Audran, Mireille Darc, Hubert Deschamps, Claude Chabrol. — Le chef change, la cuisine demeure : c'est l'art d'accommoder les mêmes restes, et les plus durs de cuir sont les clients fidèles.

Les Félins, film en Scope de René Clément, avec Alain Delon, Jane Fonda, Lola Albright, Robert Oumansky. — Fin de série de plus en plus grise, remakant *La Main dans le piège*, mais invertie. Les minous sont bien fatigués.

Les Longues Années, film d'André Tranché, commentaire de Pierre Desgraupes, Pierre Dumayet, Maurice Seveno. — Télescopage de documents hétéroclites sur la Deuxième Dernière ; l'amateur intrépide fera son choix, le dilettante s'avouera vaincu bien avant Stalingrad.

Les Pas perdus, film en Scope de Jacques Robin, avec Michèle Morgan, Jean-Louis Trintignant, Catherine Rouvel, Jean Carmet, Michel Vitold. — A la recherche des pas perdus, on lie de bien mauvaises fréquentations... Ce bâtard du pire cinéma français d'il y a trente ans est né non viable.

La Peau douce. — Voir critiques dans ce numéro, page 47.

Les Strip-teaseuses, ces femmes que l'on croit faciles, film de Jean-Claude Roy, avec Sabine Sun, Bernard Charlan, Bernard Ortis, Sophia Laure, Loulou Guiness. — De plus en plus gaillard, le cinéma-direct vous dévoile jusqu'au cœur des strip-teaseuses : il n'est pas d'artichaut, et ces dames bien rangées ne se dévêtent point ailleurs qu'en public. Cette affreuse vérité mise à nu, la question n'est encore qu'effeuillée. Posons la autrement : si les strip-teaseuses sont toutes bourgeoises, pourquoi les bourgeoises ne se promènent donc pas toutes nues ?

Le Train de Berlin est arrêté, film de Rolf Haedrich, avec Sean Flynn, Nicole Courcel, José Ferrer, Jess Hahn. — Un jeune Allemand, grâce au train, tente de se réfugier à l'Ouest en allant à l'Est. Mais, par suite de la rotation terrestre, les Américains le livrent aux Russes : absurde, mais moral.

11 FILMS ITALIENS

Damon e Pythias (Le Tyran de Syracuse), film en Scope et en couleurs de Curtis Bernhardt, avec Don Burnett, Guy Williams, Arnoldo Foa, Andrea Basic. — Damon prend la place de Pythias, injustement accusé par quelque triste sire. Un bon conseil : filez comme Pythias au bout d'un quart d'heure en promettant de revenir, mais soyez damoniaque, n'en faites rien.

Dix du Texas, film d'Ignazio Ferronetti, avec Ralph Bellamy, William Boyd, Gary Cooper, Tom Mix, George O'Brien, Jack Randall, Fred Scott, John Wayne, Hall Price, Al Saint John, Lily Damita. — Bout à bout de débris westerniens des années 30.

La donna nel mondo (La Femme à travers le monde). — Voir note dans ce numéro, page 62.

Ieri, oggi, domani (Hier, aujourd'hui et demain), film en Scope et en couleurs de Vittorio de Sica, avec Sophia Loren, Marcello Mastroianni, Tina Pica, Gianni Ridolfi, Aldo Giuffre, Tecia Scarano, Agostino Salvietti. — Putain, facile, bâclé, démagogique et tout ce qu'on voudra ; n'empêche qu'on se laisse, peu à peu, prendre au jeu, moins celui des compères Ponti-de Sica que des comédiens : Loren, à Naples (ou à Rome), c'est quelqu'un, et ce n'est pas Mastroianni qui, des deux, en fera le moins. Le tout est à Pagnol ce que Hugo est à Shakespeare, mais puisque Pagnol est mort...

Juke-box (Pouss'pas grand'père dans les orties), film de Mauro Morassi, avec Mario Carotenutto, Marusa Merlini, Karin Baal, Mario Girotti, Mina Celentino. — Réhabilitation de la vieille garde, sur le thème « j'ai soixante ans et ne veux pas mourir » ; chassé-croisé amoureux de croulants aigris, mais égrillards. Plus solides que Morassi, ils meurent debout.

Il leoni di San Marco (Le Lion de Saint-Marc), film en Scope et en couleurs de Luigi Capuano, avec Gordon Scott, Gianna Maria Canale, Rik Battaglia, Alberto Farnese. — Ou comment les Doges échappent au Conseil des Dix, et à notre juridiction.

Mare matto (La Mer à boire). — Voir note dans ce numéro, page 66.

I mostri (Les Monstres). — Voir note dans ce numéro, page 61.

Sexy prohibitissimo (Sexy super interdit), film en Scope et en couleurs de Martinelli, avec Karmella, Diana West, Poppy Scott. — Enfilade de platitudes, où l'on espérait quelques rebondissements. Superlatif n'est pas super-lascif.

Taur re della forza bruta (Taur, roi de la force brutale), film en Scope et en couleurs de Leonviola, avec Joe Robinson, Bella Cortez, Harry Baird, José Torrès, Antonio Leonviola. — Péplum supérieur à la moyenne, grâce surtout à la confusion et l'embrouillamini de l'histoire : héros traditionnel + Ponson du Terrail + *La terra trema* = Leonviola, parfois...

Il terrorista (Le Terroriste). — Voir critique dans notre prochain numéro.

9 FILMS AMERICAINS

David and Lisa (David et Lisa). — Voir critique dans notre prochain numéro.

Flight From Ashyia (*Les Trois soldats de l'aventure*), film en Scope et en couleurs de Michael Anderson, avec Yul Brynner, Richard Widmark, George Chakiris, Suzy Parker, Shirley Knight, Danièle Gaubert. — Trois sauveteurs à avions (horribles transparences, contre un bel accident) dans des péripéties lacrymo-édifiantes ; pour chacun, un flash-back du même tonneau. Mais Widmark (d'ailleurs le seul grand acteur du film — tout se tient) eut jadis une assez jolie « romance ».

Freud, the Secret Passion (*Freud, passions secrètes*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

Jason and the Argonautes (*Jason et les Argonautes*), film en couleurs de Don Chaffey, avec Todd Armstrong, Nancy Kovack, Gary Raymond. — Si la nature semble truquée, mais les truquages naturels, c'est que Don Chaffey dirige les humains, et Ray Harryhausen les Dieux : l'Olympe au plancher de verre toise de trop haut le plancher des moutons.

Law of the Lawless (*Condamné à être pendu*), film en Scope et en couleurs de William F. Claxton, avec Dale Robertson, Yvonne de Carlo, William Bendix, Bruce Cabot. — Si la série Z se met à penser, que deviendra le dernier carré des Odéonistes ?

The Savage Guns (*La Chevauchée des outlaws*), film en Scope et en couleurs de Michael Carreras, avec Richard Basehart, Don Taylor, Alex Nicol, Paquita Rico. — Le brave fermier, hanté par la guerre, s'est juré de ne plus tuer : deux heures de débat pour savoir s'il tirera ou pas — inutile, car son fusil s'enraye. Fête de famille et humanisme de patronage : l'outlaw du Seigneur.

Soldier in the Rain (*La Dernière Bagarre*). — Voir note dans ce numéro, page 64.

Take Her, She's Mine (*Ah si papa savait ça !*), film en Scope et en couleurs de Henry Koster, avec James Stewart, Sandra Dee, Audrey Meadows, Robert Morley, Philippe Forquet. — Un honorable professeur n'a pas trop de toute son influence pour réparer les gaffes de son étourdie de fille ; ou les aventures de Daddy Long Arms. Mise en scène hélas plus qu'austère.

Wagonmaster (*Le Convoi des braves*). — Voir critique dans ce numéro, page 51.

2 FILMS ANGLAIS

The Ceremony (*La Cérémonie*), film de Laurence Harvey, avec Laurence Harvey, Sarah Miles, Robert Walker, John Ireland. — Sinon Sarah Miles, rien ne reste des prisons de cartes où s'enferme le jeune Harvey, des souffrances et des exploits qu'il se fait endurer, de l'héroïsme qu'il se jette à la tête, que beaucoup d'aveuglement, une piteuse récapitulation des audaces wellesiennes, et une candeur désarmante...

The Pumpkin Eater (*Le Mangeur de citrouille*). — Voir critique dans ce numéro, page 59.

2 FILMS ALLEMANDS

Sherlock Holmes und das Harsdand des Todes (*Sherlock Holmes et le collier de la mort*), film de Terence Fisher, avec Christopher Lee, Senta Berger, Ivan Desny, Bernard Lajarrige. — Si le nez de Sherlock Holmes avait été moins fin, le collier de Cléopâtre eût été à jamais perdu. Au milieu de ces bijoutiers du clair de lune, seul Fisher travaille sans filet.

Die Toten Augen von London (*Les Mystères de Londres*), film d'Alfred Vohrer, avec Joachim Fuchsberger, Karin Baal, Dieter Borsche. — Gang d'aveugles dans le brouillard londonien. La mise en scène sait se plier à son sujet comme à son décor.

1 FILM SUEDOIS

Barnvagen (*Le Péché suédois*). — Voir note dans notre prochain numéro.

1 FILM POLONAIS

Samson (*Samson*), film d'Andrzej Wajda, avec Serge Merlin, Alina Janowska, Elzbieta Kepinska, Tadeusz Bartosik. — L'engagement, la révolte et l'action — même sanctionnés par la mort — préférables à la passivité et au sacrifice. Le trajet du film est malheureusement trop schématique, son parcours trop prévisible pour que la courte scène finale (assez mal filmée d'ailleurs) compense les longs moments passés à suivre les pérégrinations de Merlin. Quand il joue franchement le jeu de la non-simplicité et cède à son goût de l'esthétisme, Wajda est plus heureux : scène dans la boutique de photos, épisode complètement irréaliste de la cave, notations éparses sur la nièce.

Dans notre prochain numéro (n° 158, août 1964),

LE DOSSIER MIZOGUCHI.

Souvenirs et témoignages recueillis au Japon auprès de ses principaux amis et collaborateurs :

* Matsutaro Kawaguchi,
* Kazuo Miyagawa,
* Hiroshi Mizutani,
* monsieur Takagi,
* Kinuyo Tanaka,
* monsieur Tsugi,
* Yoshikata Yoda.

Le récit, par Marcel Giugliaris, de ses années d'apprentissage.

Et de « libres entretiens » de Georges Sadoul avec Daïsukeh Itoh, Akira Iwasaki, Nagisa Oshima, Kaneto Shindo et Yoshikata Yoda.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Secrétariat : JACQUES DONIOL-VALCROZE et JACQUES RIVETTE

●

146, Champs-Elysées - PARIS (8e)
R.C. Seine 57 B 19373

●

ABONNEMENT

Abonnement 6 numéros		Abonnement 12 numéros	
France, Union française	**24 F**	**France, Union française**	**44 F**
Etranger	**27 F**	**Etranger**	**50 F**

Libraires, Etudiants, Ciné-Clubs : **39 F** (France) et **44 F** (Etranger)

Ces remises de 15 % ne se cumulent pas

ANCIENS NUMEROS

Prix :	Nº 6	**2,00 F**
	Nos 7 à 89	**2,50 F**
	Nos 91 à 147	**3,00 F**
	Numéros spéciaux : 42, 90	**3,50 F**
	78, 100, 118, 126, 131	**4,00 F**
	138	**5,00 F**
	150-151	**9,00 F**

Port : Pour l'étranger **0,25 F** en sus par numéro.

Numéros épuisés : 1, 2, 3, 4, 5, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 26, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 45, 48, 54, 56, 61, 62, 66, 67, 69, 71, 74, 79, 80, 87, 89, 93, 97, 104.

TABLES DES MATIERES

Nos 1 à 50 .... **épuisée** Nos 51 à 100 .... **3,00 F**

Aucun envoi n'est fait contre remboursement

●

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA**

146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 3e trimestre 1964.

Cahiers du Cinéma



CAHIERS DU CINEMA. PRIX DU NUMERO : 4 F.